• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

А. П. ДЬЯЧЕНКО

# ПРОБЛЕМА ТИПАЖА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ МОДЕРНА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 75.03
ББК 85.1

12 +

Д 93 **Дьяченко А. П.** Проблема типажа в изобразительном искусстве эпохи модерна : учебное пособие для вузов / А. П. Дьяченко. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 472 с. : ил. — Текст : непосредственный.

**ISBN 978-5-507-49924-3 (Издательство «Лань»)**
**ISBN 978-5-4495-3329-6 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

Учебное пособие по специальности «История мирового искусства» посвящено проблеме типажа в мировом изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века. Рассмотрены характерные черты типологических образов, свойственных эпохе модерна. Типажи описаны в контексте исторического времени и в тесной связи с деятельностью живописцев и графиков, воплотивших описываемые образы в своем творчестве. Книга призвана расширить представления читателей о художественной культуре эпохи рубежа веков.

Пособие предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «изобразительное искусство» и «искусствоведение», а также для широкого круга читателей, интересующихся художественной культурой.

УДК 75.03
ББК 85.1

Д 93 **Dyachenko A. P.** The problem of a typical model in the modern era fine arts : textbook for higher schools / A. P. Dyachenko. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2024. — 472 p. : ill. — Text : direct..

A textbook intended for the «History of World Art» specialty is devoted to the problem of a typical model in the world fine arts of the late 19th — early 20th centuries. The author studies the characteristic features of typological images characteristic of the modern era. The typical models are described in the context of historical epoch and in close connection with the work of painters and graphic artists who embodied the described images in their art. The book has to expand the readers' understanding of the artistic culture of the turn of the century.

The textbook intended for students of higher schools studying the fine arts and art history, as well as for a wide range of readers interested in artistic culture.

**Иллюстрация на обложке:** Джованни Больдини. Девушка в розовом. 1916.
Музей Джованни Больдини, Феррара

**Обложка**
*А. Ю. ЛАПШИН*

# ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Стиль модерн (нем. Jugendstil, франц. Art nouveau, англ. Modern style), воцарившийся в Европе на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков, активно развивался в архитектуре, изобразительном искусстве и декоративно-прикладном искусстве. Для модерна характерна плоскостная моделировка форм, любовь к изысканному растительному орнаменту, обилие причудливых декоративных рамок, окаймляющих изображение на картине (или на книжной обложке), обилие аллегорий и символов.

Модерн одновременно живописен и графичен. Волшебная извивающаяся линия принимала очертания то мужественных богатырей, то изящных дам и русалок. Контуры изображений пульсировали и словно убегали от зрителя, бросая ему вызов: приглашали следовать за ними глазами и давали зрению всё новые визуальные экстазы.

Однако не следует думать, что оформление большинства произведений модерна всегда или почти всегда имело в основе витиеватый контур (так называемую линию *взмах бича*) и декоративно-плоскостную трактовку форм. В 1890-е и в 1900-е годы продолжали поступать в продажу изделия декоративно-прикладного искусства традиционных форм, создавались и картины в классическом стиле салонного академизма. Издавались книги в традиционных бумажных, картонных и тканевых переплетах, оформленные вполне традиционно, то есть продолжающих традиции середины девятнадцатого века. Но рядом с этими книгами лежали издания совершенно нового типа, украшенные орнаментами, характерными для эпохи.

Именно на фоне традиционных художественных приемов очень контрастно смотрелись новейшие стилистические системы, бытовавшие в разных странах: франко-бельгийский модерн, венский сецессион-стиль, российское *мирискусничество*, американский *яхтенный стиль*, итальянский *стиль либерти* и другие национальные варианты модерна.

Об этом уже много написано, и у читателя есть широкий круг возможностей найти интересные факты о генезисе и национальных вариантах стиля. В частности, в этой книге рассказывается о персонажном мире декаданса, о специфике художественных образов, несущих печать стиля.

Модерн породил целый ряд типажей — сквозных образов, повторяющихся в рамках творчества кого-либо из крупнейших мастеров стиля (или группы мастеров) и укоренившихся в сознании зрителей (читателей) как устойчивый психический отпечаток, характеризующийся узнаваемостью.

Что мы понимаем под сквозным образом? Например, в отечественных школах десятилетиями проходят гоголевские типы (на примере романа «Мёртвые души» и комедии «Ревизор»), а в английских школах Москвы и Ленинграда уделяли большое внимание типажам Чарльза Диккенса (мистер Пиквик — это добряк, Фэджин — хитрый вор и пройдоха, а мистер Домби — холодный и расчетливый бизнесмен).

Типажность касалась и преподавания русской литературы. В школьном обиходе закрепились понятия *тургеневская девушка* и *есенинская девушка*, а в советском литературоведении появилось еще и понятие *балтеровские мальчики* (в честь персонажей повести Бориса Балтера «До свидания, мальчики!»).

А теперь обратимся к эпохе модерна. Символизм вызвал к жизни образ роковой женщины, женщины-загадки и демонического соблазнителя. И перед художниками стояла задача отразить эти сложные свойства в своем творчестве. Это было непросто, так как образы, которые считались лишь отголосками модных веяний, приобретали все новые и новые качества под пером писателей и поэтов, представали перед зрителями в новых ипостасях.

А ведь еще недавно школьникам говорили, что все женщины эпохи декаданса чопорны, надменны и далеки от жизни, а А. Блок и В. Брюсов, мол, преодолели этот типаж, отказавшись от многих декадентских мотивов и обратившись к темам революции и труда. Это явное упрощение. Эстетика модерна осталась со знаменитыми поэтами на всю жизнь. Присутствовала она в ограниченном объеме и в советском искусстве.

Однако проблеме типажности модерна не уделялось большого внимания в советской культурологии. Например, после премьеры фильма Р. Балаяна «По-

леты во сне и наяву» с трибуны съезда партии было сказано о появлении в отечественной литературе и искусстве так называемого *ноющего героя*, и никто не хотел видеть в персонажах Р. Балаяна и других режиссеров, уделявших внимание рефлексии, отзвуки эпохи А. Чехова и А. Блока. Современность расшифровывали по законам современного искусства, и искать в сегодняшнем дне день вчерашний не представлялось возможным.

Но шли годы, и ситуация изменилась. У модерна появились серьезные исследователи, например, Зигфрид Вихман в Германии, Виктор Арвас в англоязычных странах, Евгения Кириченко и Дмитрий Сарабьянов в нашей стране. Они сделали очень многое для оценки знаковой природы модерна и обобщения закономерностей стиля.

Модерн породил целый ряд интересный типажей, которые еще ждут своего исследователя. Читатели русской литературы и искусствоведческих работ знают о блоковской незнакомке, героинях Веры Холодной, персонажах М. Врубеля и К. Сомова, роковых мужчинах актера Ивана Мозжухина. Это устоявшиеся и узнаваемые типажи. Описать малоизвестные символы эпохи — дело будущего.

И сами творческие личности легко становились символами. Типологическими фигурами эпохи были Ида Рубинштейн, Игорь Северянин, Алла Назимова, многие поэты и артисты. Из зарубежных кумиров назовем Асту Нильсен и Макса Линдера, у которых в России было множество поклонников. Персонажей, воплощавших эпоху, очень много, и мы приводим примеры лишь тех, у кого ощущение времени активно выражалось еще и в рисунке поведения, и во внешнем облике.

Нельзя не отметить и то, что черты модерна невольно передавались последующим стилям. Каким бы явным ни было различие между стилями ар нуво и ар-деко, между десятыми и двадцатыми годами, многие черты модерна перешли в искусство двадцатых годов. Например, булгаковская Маргарита так глубоко погружена в контекст символизма, что иллюстраторы двадцать первого века связывают этот образ со стилистикой Альфонса Мухи и Обри Бердслея, то есть сначала с модерном, и лишь во вторую очередь — со стилем ар-деко (как следовало бы по логике вещей).

Важным этапом в восприятии модерна как историко-культурного организма, породившего определенные типажи, стал фильм Н. Михалкова «Раба любви» и дискуссии в прессе, и на творческих вечерах вокруг этой запоминающейся ленты. Год выхода в свет этой этапной для нашего кинематографа картины (1975) ознаменовал собой перелом не только в оценке внешнего рисунка поведения женщины эпохи модерна, но и в оценке стилевой предъявленности модерна, его глубинных закономерностей.

Ставя фильм об актрисе немого кино, Н. Михалков затронул ментальную матрицу модерна — и как художественного стиля эпохи (мы видим стилизованные кадры из немого кино), и как набора поведенческих и жестикуляционных паттернов.

Вскоре после выхода в свет «Рабы любви» журналисты заговорили об особенном стиле режиссера Рустама Хамдамова, который разработал особенную эстетику отражения на экране эпохи рубежа веков. Работа над картиной «Нечаянные радости» (не сохранилась), ставшей своеобразной заявкой нового подхода к декадансу, была прекращена, и новый режиссер —

Н. Михалков вдохнул жизнь в стилистику воспроизведения на экране ментальной и эстетической матрицы модерна.

Актриса Елена Соловей не просто сыграла актрису немого кино, а развернула перед зрителем *поведенческий код* женщины эпохи символизма и модерна. Это было новым словом для советского кино, и сторонники фильма активно включились в игру, приняв условия создателей фильма, пригласивших нас не столько на съемочную площадку немой ленты, сколько в культурологию модерна.

Через год после появления на экранах фильма Н. Михалкова на прилавках книжных магазинов появилась книга киноведа Неи Зоркой «На рубеже веков» (1976). На страницах этой мгновенно распроданной монографии на примере немого кино и массовой культуры начала XX века выстраивалась целая система типажей, пришедших в жизнь России с киноэкрана. Обобщенный типаж героини Веры Холодной впервые был описан в серьезной киноведческой литературе как образ женщины эпохи декаданса. С личностью этой легендарной актрисы у нашего зрителя ассоциируется целый кластер смыслов, и очень хорошо, что анализ этих смысловых пластов наконец выплеснулся на страницы серьезных книг и статей.

***

Наша книга состоит из цикла очерков, в каждом из которых на примере творчества одного художника или группы художников раскрываются особенности того или иного типажа или группы типажей, характеризующих данного мастера в контексте эпохи модерна. Мы старались концентрироваться на **ка-**

**нонических типажах**, которые хорошо освоены, например, *роковая женщина*, *эстет*, *денди*. При этом в искусствоведческой науке часто появляются новые термины, и мы ввели ряд словосочетаний, которых пока нет в русском языке.

Книгу завершает приложение: главы о японских влияниях, биоморфизме (т.е. сочетании образов человека и животного) и пушкиниане в стиле модерн. Выбор этих тем обусловлен их популярностью и актуальностью (японизм девятнадцатого века породил понятие *диалог культур*, а проведение в России фестивалей русалок говорит о том, что усилия мастеров модерна по стимулированию биоморфных фантазий у художников и представителей других профессий не пропали даром). Предложение устроителей фестиваля конкурсанткам почувствовать себя русалками заставило задуматься о походке и грации движений. И это тоже вызывает в памяти живописный и графический модерн.

В процессе чтения читатель познакомится с некоторыми новыми терминами, которые впервые вводятся в русский язык. Отметим, что далеко не каждый из рассматриваемых типажей получил имя своего создателя. Так, например, не существует типажей, получивших четкое терминологическое наименование в честь Альфонса Мухи, Константина Сомова, итальянца Галилео Кини, шотландца Чарльза Ренни Макинтоша, хотя персонажи этих художников — цельнооформленные и узнаваемые художественные образы. Они заслуживают носить имя своего создателя, как гибсон-гёрл и мозеровская муза. К сожалению, судьба распорядилась иначе.

При этом во многие языки мира вошли понятия Гибсон-герл и Фишер-герл (по именам создателей). Мы свободно пользуемся терминами врубелевский тип,

бёклиновский персонаж, кустодиевская Венера, Полония (создание художника Яцека Мальчевского, символ Польши), да и некоторые другие, менее известные (но при этом благозвучные и колоритные) словосочетания получили терминологическую цельнооформленность.

С понятиями символизм, декаданс, ар-нуво связаны определенные свойства как литературных героев (и персонажей произведений искусства), так и типичных представителей эпохи. Дориан Грей, чеховский Треплев, Санин (из одноименного романа М. Арцыбашева), герои поздних Золя и Мопассана, Фальк и Микита из романа Ст. Пшибышевского «Homo sapiens» и сегодня воспринимаются читателями с большим интересом и нередко появляются на экране. В свою очередь укорененность в эстетике модерна стиля жизни А. Блока, В. Брюсова, И. Рубинштейн, Л. Рейснер дает нам право говорить о том, что существовали люди в стиле модерн с соответствующим образом жизни и внешним рисунком поведения.

Цель данной книги — дать читателю очерки самых распространенных типажей. Мы ограничиваемся в нашем обзоре только изобразительным искусством — живописью и графикой, хотя следует помнить, что очень большую роль в закреплении интересующих нас типажей сыграл драматический театр и немое кино. Мы будем прибегать к аналогиям и из других искусств, но главным для нас будет хоровод персонажей, закрепивших в сознании зрителя (читателя) рубежа веков типологию личностей модерна и нашедших отражение в изобразительном искусстве.

Типажи невольно хочется объединять в группы. В рамках настоящей книги мы будем пользоваться терминологическим словосочетанием **персонажный**

**мир**. Мы будем понимать под этим термином определенную совокупность типажей, характерных как для эпохи в целом (персонажный мир эпохи декаданса), так и индивидуальный ансамбль персонажей, характерных для конкретного художника (например, для М.Врубеля это Демон, Пан, Царевна-лебедь и лирическая героиня с огромными глазами).

Нам также понадобится емкое культурологическое понятие **перцептивное поле**. Мы будем понимать под ним совокупность мыслительных конструктов, условно размещенных на воображаемой плоскости, символизирующей срез времени. В этой воображаемой плоскости отчетливее видятся специфические черты того или иного явления. Составные части этого пространства — бытующая в данную эпоху мода, обычаи и традиции, самые востребованные философские и социологические теории и авторитетные мнения известных людей. Из этих конструктов складывается ткань **полевой структуры**, которая, будучи по своей природе цельнооформленной и гомогенной, была и есть открыта для поступления каких-то новых признаков или свойств.

Например, в эпоху модерна было очень авторитетно мнение (о литературе и искусстве) врачей (Ч. Ломброзо, М. Нордау), в 1960-е годы — мнение физиков-ядерщиков (они защищали абстрактное искусство), а в 1980-е годы — мнение экстрасенсов (они хвалили художников эзотерического направления). Созданное силами знатоков и уважаемых в обществе людей (пусть и непрофессиональных критиков) **поле восприятия** обеспечило господство тех или иных трактовок образной системы модерна, а значит, и характерных для эпохи персонажей.

У одних явлений культуры перцептивное поле является очень сильным (например, «Книга маркизы» Франца фон Блая, пьеса А. П. Чехова «Чайка» и цикл

стихов Метерлинка «Двенадцать песен» давно получили широкую известность), в то время как другие артефакты в силу разных обстоятельств могут не иметь широкого зрителя или читателя и восприниматься с большой осторожностью (например, мы мало знаем талантливых мастеров итальянского модерна Алеардо Терци и Адольфа Гогенштейна, хотя последний родился в Петербурге, а среди отечественных художников пока еще плохо знаем творчество Сергея Лодыгина, внимание к наследию которого возрастает с каждым годом).

Не менее важным понятием, чем перцептивное поле, является понятие **концептуальный вектор**. Под этим словосочетанием мы понимаем **те признаки (или один важнейший признак) того или иного персонажа или той или иной художественной группировки, которые определяют эстетику творческого или повседневно-бытового поведения персонажа как в рамках художественного произведения, так и за его пределами**.

Например, для персонажей, изображенных участниками группы Наби, характерна соотнесенность либо с библейским миром, либо с миром первобытных религиозных ритуалов (анимизм и магия), для членов чешской колонии в Париже (А. Муха, Ф. Купка, Л. Марольд и М. Швабинский) был характерен уклон в эзотерику в понимании Р. Штейнера и Е. Блаватской, а члены объединения «Мир искусства» любили О. Бердслея (и не стеснялись оценочного клише *бердслееман*) и интересовались галантным веком.

Типовые персонажи эпохи могут покидать насиженные места и быть воплощенными в иных материалах и в иных функциональных кластерах. Например, герой литературного произведения может стать медной статуей или фарфоровой статуэткой (представим себе, скажем, изображения Дон Кихота из фарфора

или из металла). Персонажи Г. Климта могут украшать фарфор или хрусталь, а герои Альфонса Мухи могут быть размещены на монетах или медалях с цветными вставками, а также на фарфоре.

За последние десятилетия у любителей искусства и некоторых искусствоведов сложилось мнение о том, что модерн — это женский стиль. Альма Малер, Ида Рубинштейн, В. Ф. Комиссаржевская, Камилла Клиффорд и Алла Назимова — музы, вдохновлявшие мастеров модерна, якобы (по экспрессивным проявлениям поведения) не имели столь колоритных и многозначных аналогов среди лиц мужского пола, и поэтому сложилось мнение, что в живописном и графическом модерне властвует именно женская фигура. Причем не только в жизни, но и в самом искусстве, в его тематической палитре.

Но это далеко не так. Разве бердслеевские рыцари Круглого стола, богатыри И. Билибина, ямщики Б. Кустодиева, городские жители Феликса Валоттона, рабочие Т.-А. Стейнлейна или, например, немецкие ландскнехты, вышедшие из-под пера иллюстратора Франца Штассена, или исторические персонажи, созданные талантливым чехом Франтишеком Купкой (вспоминаем здесь только типологически значимые исторические, фольклорные и литературные образы, а ведь есть еще сотни талантливых мужских портретов в стиле ар-нуво) не свидетельствуют о том, что у персонажного мира модерна была еще и мощная мужская составляющая? Она явно была и еще ждет своего исследователя.

Отметим, что современные гуманитарные науки уделяют все большее внимание понятию **ризома**. Идея линейного развития культуры давно уже идет рука об руку с теорией спирального развития. Но вот

появляется понятие ризомы — ветвистой структуры, завитки которой могут загибаться вверх и вниз, расти в любом направлении. Ризомный подход к развитию культуры опровергает идею единственности линейного (или спиралевидного) развития.

Применительно к теме данной книги это означает, что развитие стилей и направлений в искусстве может принять траекторию завитка и тогда мы вправе допустить ситуацию, что этот завиток будет развиваться вне традиционной траектории развития культуры. И тогда в интересующую нас эпоху модерна могли работать художники с менталитетом Дюрера или Леонардо (например, разносторонний мастер Уолтер Крейн, которому посвящена одна из глав).

Это были исключительные, порой легендарные личности. При этом они пользовались электроприборами, телефонами и всеми другими техническими новинками века, знали, что такое спортивный костюм, водолазный шлем и резиновая спортивная обувь, но волшебный завиток ризомного развития культуры наделял их совершенно особенным художническим мышлением и специфическим взглядом на свою собственную эпоху.

Творческие люди могли и сами воплощать типаж своей эпохи, ибо их внешность могла быть символом времени. Классический пример — Зинаида Гиппиус, в облике которой присутствует стилизация под эпоху Возрождения. Нельзя не назвать и Максимилиана Волошина, стилизовавшего свой облик под античность и носившего греческий хитон.

Возможны и более сложные модели взаимоотношений человека и его эпохи. Талантливый поэт-символист Морис Метерлинк, которого читатели счи-

тали полностью погруженным в мифопоэтический декаданс, был не чужд новинкам техники. Он хотел быть современным во всех смыслах этого слова.

В то же самое время жили и работали поэты и художники, которые умышленно отгораживались от новейших изобретений. Например, польская художница Ольга Бознанска (1865–1940) имела в своем гардеробе японское кимоно и зонтик, но не любила электричество и намеренно дожила до самой смерти при керосиновой лампе. Бознанска до последних дней осталась женщиной эпохи модерна. А ведь электричество не было чем-то сверхновым для той поры, ибо многие мастера ар-нуво если не сами проектировали электроарматуру, то во всяком случае предоставляли свои оригинальные орнаменты для проектирования осветительных приборов.

Но были и художники, адекватно отразившие эпоху и показавшие своим современникам колоритный и выразительный декаданс, но внешне не воплощавшие типологические качества своего времени. Это, например, Виктор Дмитриевич Замирайло (1868–1939), отразивший свой взгляд на мир и на искусство в своем творчестве, но не прибегавший к стилизации в своем внешнем облике.

В нашу жизнь стремительно входят нейросети. Необходимо отметить, что современные дизайнеры активно трансформируют шедевры стиля модерн с помощью искусственного интеллекта. Особенно часто художники обрабатывают с помощью нейросетей произведения Альфонса Мухи, Густава Климта и Обри Бердслея. Современные интерпретации широко известных произведений часто отличаются особой грацией и изяществом. При этом необходимо учитывать и моральную сторону таких трансформаций. Кто отве-

чает за бытование в сети и вообще в художественном обиходе нового типажа? Эти сложные вопросы должны быть решены в будущем.

Эпоха ар-нуво завершается в конце 1910-х годов и в двадцатые годы властно заявляет о себе стиль ар-деко. Затем пришел функционализм-конструктивизм (а в СССР еще и псевдоклассицизм, который в обиходе называют сталинским барокко), а потом еще и стиль ретро... И каждый новый стиль порождал свои оригинальные типажи... Но это уже последующие страницы мировой истории искусств.

***

Настоящее издание адресовано студентам и аспирантам, изучающим искусство рубежа девятнадцатого и двадцатого веков, культурологам и всем, интересующимся художественной культурой.

Автор надеется, что эта книга поможет всем тем, кто изучает эпоху декаданса, глубже понять особенности образов эпохи, типов личности того времени. Благодаря Интернету и социальным сетям восполнять пробелы в наших знаниях об эпохе декаданса стало легче. Можно только пожелать читателям успешного поиска и эффективного пополнения багажа знаний. Автор также выражает надежду, что данная книга окажется шагом к созданию стройной и подробной классификации типажей, которая в будущем станет одним из инструментов искусствоведческого анализа.

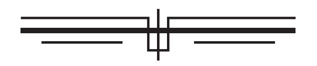
# БЛАГОДАРНОСТИ

Автор этой книги выражает искреннюю благодарность членам секции книги и графики Санкт-петербургского Дома ученых им. А. М. Горького и лично руководителю секции А. Ю. Дорошину и члену секции Р. Н. Демину. Я очень признателен Клубу любителей миниатюрной книги г. Санкт-Петербурга и его руководителю В. В. Манукяну, а также членам Общества братьев Чапеков (Российское отделение) и лично председателю общества С. И. Андрееву.

Многие из положений, изложенных в данной книге, автор смог изложить в лекциях, прочитанных в 2001–2005 годах в культурно-просветительском обществе «Полония», за что я выражаю глубокую благодарность председателю общества Чеславу Бласику.

Наша книга была бы иной, если бы не бескорыстная и разносторонняя помощь Санкт-петербургских библиотек. Поэтому спешу выразить самую искреннюю

благодарность сотруднице библиотеки Педагогического университета им. А. И. Герцена В. В. Сафьяновской и коллективу Библиотеки им. М. Ю. Лермонтова, обеспечившему проведение ряда моих лекций по данной теме и тем самым давших мне возможность узнать мнения любителей искусства о тех или иных проблемах.



# ПЕРСОНАЖИ ЭПОХИ МОДЕРНА:

# ОБЩИЕ ОСНОВЫ ОБРАЗНОГО СТРОЯ ДЕКАДАНСА

Рубеж девятнадцатого и двадцатого веков был колоритной эпохой. Новейшие открытия в области науки и техники, смелые идеи в философии и яркие проявления литературного и художественного авангарда сделали этот исторический период знаковым для истории мировой культуры, усилили семантическую наполненность отдельных явлений в искусстве. Тем интереснее рассмотрение типичных представителей эпохи, ее **типажей.**

Под словом *типажи* в контексте данной книги мы будем понимать **исторически сложившиеся и преднамеренно воспроизводимые в изобразительном искусстве образы людей, наделенных чертами, характерны-**

**ми для данной эпохи или для индивидуального стиля конкретного художника (группы художников), а также реально существовавших людей, облик и личные свойства которых дают основания для сравнения с типологическими фигурами эпохи.**

Словосочетания *врубелевский тип*, *мозеровская муза* и *гибсоновская девушка* являются устоявшимися, они знакомы тысячам любителей изобразительного искусства. В настоящей работе мы дадим расширенные определения этим словосочетаниям и введем новые термины, касающиеся типажности.

Типаж определяется по сохранившимся художественным и литературным памятникам, кинофильмам и, конечно же, по произведениям изобразительного искусства. Художественное наследие предыдущих эпох является для искусствоведов бесценным источником в познании человека той или иной эпохи, его психологии и менталитета, внешних проявлений души, манифестируемых в жестах и мимике. Все это честно и мастерски фиксировали лучшие художники эпохи, и наша задача — расшифровать их послания, выполненные на языке изобразительного искусства или добавить новые факты к уже имеющимся «расшифровкам».

Большую роль при оценке типических фигур эпохи модерна играют не только шедевры станковой живописи и графики, но и произведения прикладной графики малых форм: открытки, почтовые и благотворительные марки, эмблемы торгово-промышленных фирм и издательств, а также театральные афиши и программки. Важно, что иногда типичные представители эпохи, вернее, их графические клоны нередко оседали именно в незаметных произведениях графики малых форм, называемых ныне *эфемерологическими объектами* или просто *эфемерами*. Оборотная сторона фото-

графии с логотипом фотоателье и рекламной композицией (скажем, в стиле Альфонса Мухи) или упаковка духов, мыла или спичек с орнаментальной фирменной символикой способны рассказать очень многое.

Нельзя не сказать и о прочной литературно-мифологической основе типических образов модерна. В рассматриваемую эпоху искусство тесно взаимодействовало с литературой. Художники-иллюстраторы тщательно изучали тексты, к которым им поручали создать графическое сопровождение. Многие писатели выражали свои мысли графически (Алексей Ремизов и Максимилиан Волошин были талантливыми рисовальщиками), а художники пробовали себя в литературном творчестве (Обри Бердслей и Уолтер Крейн писали стихи, а Лев Бакст написал целый роман, содержащий бесценные свидетельства, касающиеся характеров эпохи).

Литература в значительной степени стимулировала процесс появления новых образов, расширения традиционного персонажного мира. Такие писатели как М. Метерлинк, Г. Д'Аннунцио, Л. Андреев, К. Гамсун, Г. Ибсен и С. Пшибышевский были столпами декаданса. Проза Ф. Ведекинда и А. Шницлера, пьесы А. П. Чехова и Л. Пиранделло, поэзия О. Уайльда и Р.-М. Рильке были сильнейшим источником вдохновения для многих художников.

Не будем забывать и о том, что на рубеже веков философия воспринималась как важная часть литературы, как ингредиент повседневного чтения интеллигентных людей. Книги Ф. Ницше, О. Вейнингера, З. Фрейда функционировали в среде интеллигенции наравне с произведениями художественной литературы, и цитаты из этих авторов в скрытой форме содержались в художественной прозе и поэзии той поры.

Следует помнить, что множество важных для истории искусства фигур были преданы забвению и лишь много лет спустя их понемногу стали возвращать в культурный обиход. Одним из самых колоритных типажей, на которых базируется эстетика модерна, был женский тип, созданный кистью талантливого австрийского живописца Ганса Макарта (1840–1884). Именно от него ответвляются многие разновидности типологических образов.

Важно помнить об одной важной особенности русской культуры. С приходом на авансцену изобразительного искусства художника Макарта (не самого живописца, никогда не бывавшего в России, а сведений о его картинах и репродукций его живописных полотен), с внедрением этого имени в русский культурный обиход женщины открыли для себя новый и загадочный жанр, который сегодня называется **alone art** (в буквальном переводе *искусство одиночества*) — жанр, который позволял женщинам задуматься о том, что значит остаться наедине с собственной красотой, увидеть саму себя в зеркале без посторонних, абстрагировавшись не только от уличного шума или от общения с семьей, но и вообще от всего мира. И тут-то из таинственного зазеркалья и проступала загадочная душа красоты, которой в этот момент никто не мешал появиться. Макарт увидел особый набор смыслов в схеме *женщина плюс интерьер*.

Модерн обладал свойством предсказывать будущее. Например, образы ученых, побывавших на Луне, созданные гениальным Жоржем Мельесом, со временем шагнули из фантастики в реальность. Врубель и Штук предвосхитили стиль фэнтэзи. А Ганс Макарт в Австрии и группа «Наби» во Франции, размещая своих моделей в интерьере, предвидели появление жанра и тематической палитры alone art.

Некоторые историки считают, что в начале XX века художники подсознательно предчувствовали катаклизмы столетия: революции, войны и даже гибель «Титаника». В воздухе витали идеи Р. Вагнера и Ф. Ницше о гибели богов. И это отразилось в трагических темах в искусстве, а также в отдельных проявлениях человеческой души в повседневной жизни.

И в этом отношении нам важно помнить, что структурно-семиотическое восприятие искусства выдвигает на первый план еще и такое важное понятие как **внеденотативные компоненты смыслов**. Художник модерна изображает женщину, и вполне естественно, что денотатом (означаемым) является женская фигура. Но она тождественна не столько самой себе, сколько эпохе и стилевой платформе искусства того времени.

При этом за кадром остаются мысли об одиночестве, особенности городской жизни за окном, внедрение компонентов японского стиля в жилой интерьер, модные разговоры об электричестве (как движущей силе взаимоотношений между людьми), телесной свободе и многое другое. Совокупность этих (нередко неявных) смыслов мы и назовем внеденотативными компонентами смысла или внеденотативными значениями.

Очень часто на территории внеденотативных значений оказывается жестикуляция модерна. Декаданс оставил нам в наследство широкий спектр разнообразных жестов. Среди них были и смешные, так как развивался жанр юмористического рисунка, и кинокомедии. Например, над лентой братьев Люмьер «Политый поливальщик», герой которой не мог справиться со шлангом, хохотала вся Европа.

У персонажей литературных произведений (да и за пределами литературы — в обыденной жизни) были любимые движения рук и головы. Все помнят штабс-ка-

питана Овечкина из «Неуловимых мстителей» в исполнении А. Джигарханяна. Его колоритное движение шеей было визитной карточкой персонажа и при многократном повторе в двух фильмах эпопеи вызывало смех.

Стремительное развитие немого кино приучило зрителей к тому, что актеры буквально объяснялись жестами. Но не как глухонемые, а как люди, стремящиеся выразить руками и движением тела широкий спектр смыслов.

Новейшие виды проявления эмоций проникли и в быт (и художникам только и оставалось, что подмечать эти явления и отражать их в живописи и графике). Интересно, например, то, как у петербургских гимназисток выражалась влюбленность. При упоминании в беседе с подругами о любимом человеке было принято… подпрыгивать. Один прыжок осуществлялся при произнесении имени возлюбленного, а другой — при произнесении его фамилии. При этом гимназистки хлопали в ладоши.

Появление звука в кино намного обеднило спектр движений рук. Отныне многое можно было сказать словами, и руки перестали быть говорящими. Многие режиссеры, да и зрители разочаровались в кино, в котором не было места резкой жестикуляции и передаче смысла через динамику движения тела.

Декаданс подарил нам и свой собственный световой режим. Например, персонажи испанца **Ромеро де Торреса (1874–1930)** существуют в особой светотеневой атмосфере. Изображенные женщины завораживают своей необычностью. Это почти сюрреалистические работы, но в них совсем нет фантастики. Все реалистично и даже жизнеподобно, но таинственная атмосфера создается за счет необычных эффектов.

Художник стремится разнообразить методы воздействия на зрителя. Эффекты, производимые его картинами, имеют различную природу. Большую роль в его работах играет освещение. Отдельные лица и детали интерьера освещены каким-то волшебным мистическим светом. Женские фигуры являются многозначными символами. Но как здесь взаимодействуют денотативные и внеденотативные компоненты? Они сплетаются в сложное единство.

Найти финальный смысл произведения искусства очень трудно, тем более, ученые говорят, что многое в искусстве рубежа веков было связано с эзотерикой и проникнуто предсказаниями и предвидениями. Художники (сознательно или бессознательно) сообщали своим современникам о том, что их ждет на линии развития мировой истории, и тогда внеденотативные смыслы приобретают особую роль.

Духовный кризис выражался в литературе, театре и в немом кино в виде мотива отчаяния. В изобразительном искусстве трагизм жизни находил выражение в колористическом решении и композиционном строе картин и гравюр, а также в виде экспрессивных жестов, чаще всего связанных с заломленными руками. Безысходность характеризовала пьесы модных тогда драматургов Г. Ибсена, К. Гамсуна, Л. Андреева и М. Метерлинка, и жесты отчаяния постепенно перекочевали с экрана в реальную жизнь.

Звезды немого кино — итальянские драматические актрисы **Лида Борелли** (1884–1959) и **Франческа Бертини** (1892–1985) в начале карьеры не могли и догадываться о том, что их фамилии станут нарицательными и лягут в основу терминов *бореллизм* и *бертинизм*. Так называли системы характерных жестов, выражав-

ших отчаяние. Типичным converterреллизмом была манера многозначительно соединять пальцы двух рук, словно героиня фильма разговаривала с окружающим миром не языком, а руками. К тому же у Л. Борелли жестикуляция сочеталась еще и с неповторимо грустным выражением глаз.

В России эти актрисы не были так известны, потому что их славу затмили датчанка **Аста Нильсен (1881–1972)** и отечественная актриса **Вера Холодная (1893–1919)**. Жанр трагедии пользовался большой популярностью, и молодая и красивая актриса эффектно воздевала глаза к небу, символизируя всем своим обликом трагедийность жизни. Популярность Холодной была просто фантастической, ее называли королевой экрана. Фильмы «Дети века», «Позабудь про камин» и «Сказка любви дорогой» зрители пересматривали по нескольку раз. Образы женщин со сломанными судьбами и печалью в глазах брали людей за сердце и вызывали слезы.

Интересно, что одни критики находили жесты Холодной слишком театральными, в то время как другие считали пластику ее движений чуть ли не безжизненной. Но ранняя смерть актрисы стала горем для сотен тысяч поклонников по всей России. В. Холодная по праву считается первой кинозвездой в истории нашего кино, и ее жесты вошли в историю сценического движения.

Немое кино закрепило **визуальные матрицы модерна** в виде систем жестикуляции и мимики. Вкупе с произведениями изобразительного искусства современные ученые имеют большой объем разнообразных художественных памятников и могут описать и генетический код модерна, и базовые стилевые признаки. Этим и занимаются искусствоведы.

Для модерна характерна особенная, эмоционально насыщенная атмосфера. Именно такое состояние характерно для работ известного испанского художника Игнасио Сулоаги. Испанский символизм и модерн богат на разнообразные стилевые новшества. Богатое наследие испанской классической живописи в эпоху символизма причудливо преломляется через пластические открытия модерна.

Игнасио Сулоага-и-Сабалета (1870–1945) принадлежал к старинному аристократическому роду. Он был очень образованным человеком, хорошо знал историю мирового искусства и много путешествовал. Созданные им образы мгновенно узнаются, они колоритны и своеобразны.

Сулоага по праву считается крупнейшим испанским художником эпохи модерна. На первый взгляд его картины выглядят реалистическими полотнами, но при ближайшем рассмотрении мы видим, что художник дает волю романтической фантазии. Для всех типажей, которых мы встречаем на картинах Сулоаги, характеры романтическая взвинченность, приподнятость.

У художника было несколько любимых жанров. Это портреты испанских аристократок, изображения цыган, древняя архитектура Испании и жанровые сцены из жизни крестьян. Во всех этих жанрах художник добился больших успехов.

Для картин Сулоаги характерна низкая линия горизонта, благодаря чему фигуры, возвышающиеся над землей, приобретают какое-то особенное величие. Многие фигуры изображены в театральных позах. Искусствоведы отмечают, что его испанки далеко не всегда отличаются красотой, но им почти всегда присущи грация и изящество.

В целом для картин художника характерна какая-то особая драматургия. Романтическая атмосфера буквально пронизывает полотна живописца. Художник любил низко опускать горизонт и этот эффект работал на нагнетание драматизма.

Испанские типажи Сулоаги оказали сильное воздействие на русских художников, например, на А. Я. Головина. В начале двадцатого века небольшая выставка его работ прошла в Санкт-Петербурге, на... частной квартире в одном из домов на Пантелеймоновской улице.

***

При описании уже хорошо известных персонажей, мы будем опираться на традиционные трактовки образов. Необходимо помнить, что некоторые имена и связанные с ними типажи вообще неизвестны нашим любителям искусства, хотя художники, работая в разных жанрах, активно им подражают. Это, например, ходлеровский тип (по имени живописца Фердинанда Ходлера), связанный с эзотерикой, Мозеровская муза, укорененная в античности, или создание иллюстратора и плакатиста Джозефа Лейендеккера — типаж благополучного человека.

Говоря о проблеме типажности, нельзя обойти вниманием те принципы формообразования, которые легли в основу появления в литературе и искусстве новых персонажей, ярко характеризующих эпоху. Символизм — предшественник модерна — властно требовал, чтобы человеческая фигура что-то символизировала, была олицетворением времени или характеризующей это время философии или, например, от-

ношения к звездному небу, к бесконечной Вселенной. У разных художников персонажи символизировали любовь, смерть, одиночество...

Отсюда и разные приемы, привлекающие зрителя, и наряду с этим возможность проанализировать и саму привлекательность как свойство произведения изобразительного искусства. Мы воспользуемся здесь классификацией привлекательности, предложенной знаменитым английским искусствоведом Эрнстом Гомбрихом (1909–2001).

Этим талантливым ученым, умевшим предельно образно и точно описывать эстетические категории, введено, например, такое интересное понятие как **плазматическая привлекательность (plasma appeal)**. Это словосочетание обозначает приятную для глаза плавную округлость форм. Классический пример — диснеевская Белоснежка, в которой много от персонажей модерна. В этом же ряду находятся и кустодиевские русские Венеры.

Рука об руку с плазматической привлекательностью идет понятие **проволочная привлекательность (wire appeal)**. В данном случае эстетический эффект возникает при восприятии жестковатой наращиваемой линии. И здесь уместно вспомнить персонажей художника Альфреда Кубина, моделировавшего формы с помощью рваной прерывистой линии, которую художник наращивал в процессе создания рисунка, и гротескно удлиненных форм фигуры и шеи многих персонажей.

Нельзя не упомянуть и некоторые важнейшие принципы формообразования, которые характеризуют модерн как сложившееся стилевое направление. Семиотика модерна — это система знаков, наиболее часто воспроизводимых в дискурсе декаданса. И в этом дис-

курсе мы видим, например, особенности, связанные с сочетанием фигуры персонажа с животным, птицей, растением или водной струей. Знаковая природа этих процессов заслуживает внимания.

Первым из этих явлений назовем **биоморфизм:** соединение в одном образе человека и животного. Например, русалки, которых так любили мастера символизма, а вслед за ними и модерна, заняли свое законное место в имиджевом оркестве рубежа веков, галерея биоморфных образов стала значительно богаче. Добавим сюда же кентавров, женщин-птиц и многие другие образы. Ученые называют такие образы агглютинативными.

Вслед за биоморфизмом назовем **фитоморфизм —** изображение человека в виде растения. В искусстве модерна такая значительная роль уделена цветам, что создан даже специальный термин — фитоморфизм. Он применяется к таким видам построения композиции, в которых контуры цветка, формы стеблей и листьев играют значительную роль. Красные маки, которые символизировали призрачность перехода от жизни к смерти, украшали переплеты и развороты декадентских литературных журналов. Но художники шли дальше и синтезировали фигуру человека с помощью растительных символов.

А в архитектуре появились фитоморфные колонны, балконы и оконные рамы. И когда французский архитектор **Эктор Гимар (1867–1942)** выполнил входы в парижскую подземку в виде стеблей и листьев из металла, любителям изящного стало ясно, что и в зодчестве наступили радикальные изменения. Под влиянием новшеств Гимара части зданий и книжные орнаменты, имитирующие стебли, стали называть произведениями *органоморфного* искусства, хотя по-

том появилось более удобное для произнесения словосочетание: *флоральное* (цветочное) искусство. И хотя собственно ботаническая тема лежит за пределами наших интересов в рамках данной книги, мы не можем не отметить, что изысканный растительный орнамент лежал в основе изящных декоративных рамок, в которые художники заключали своих персонажей, и возникало невольное отождествление человека с растением. Альфонс Муха пошел дальше и создал образ девушки-цветка.

В эпоху декаданса поэты и художники верили, что цветы обладают памятью. Великий бельгийский символист Морис Метерлинк написал трактат «Разум цветов», в котором изобразил растения как существа, способные думать. Философы вступали в своеобразный диалог с расположенными в комнате растениями, так как десятки предметов быта украшались лепестками, бутонами и стеблями. Огромную популярность получил датский фарфор, представленный вазочками и чашками с цветочным орнаментом.

Художники модерна жили в индустриальную эпоху, но не торопились рисовать электростанции, турбины и нефтяные скважины. Они вдохновлялись растительным миром. Причудливые цветочные орнаменты украшали мебель, предметы домашнего обихода, книги, театральные программы и афиши и многое другое. Появился такой декоративный предмет как стеклянный цветок в стакане. Существовала даже фитоморфная мебель, например, шкафы и буфеты, створки которых имитировали гибкие стебли ландышей, а вставки из цветного стекла имели форму кленовых листьев.

Талантливый швейцарский художник **Эрнст Крайдольф** (1863–1956) создал особый жанр детской литературы: цветочную книгу (das Blumenbuch). Это бога-

то иллюстрированная книга, которая знакомит детей с миром цветов. При этом цветы танцуют и поют, водят хороводы и веселятся. Художник спроецировал мир людей на царство цветов, и этот необыкновенный эксперимент оказался очень удачным.

Тема нашей книги подразумевает анализ антропоморфных образов, т.е. таких, которые имеют в основе фигуру человека. Однако некоторые фантасты создали такие выразительные образы людей-растений и людей-деревьев, что мы не можем их не упомянуть. Крайдольф был одним из них. Удивительная особенность его творчества состоит в том, что благодаря таланту художника читатели поверили (в фигуральном смысле) в реальность этого фантастического мира, включились в игру и с первых шагов приняли условия этой игры.

Рубеж веков был раем для художников-фантастов. Крайдольф снабдил подсолнухи и другие растения человеческими чертами. Глаза и носы, расплывшиеся в улыбке губы были нарисованы с огромной любовью к природе. Более того, развлечения злаков и растений представляли собой любимые всеми детьми традиционные забавы: игры на свежем воздухе, танцы и маскарады.

Крайдольф был профессиональным печатником и сделал все возможное, чтобы созданные им книги выглядели нарядно и радовали глаз ребенка. Дети полюбили красочные композиции Крайдольфа, и цветочные книги одна за другой стали появляться в европейских странах. Из произведений русского искусства нельзя не упомянуть графическую сюиту Елены Поленовой «Война грибов», которая удивительным образом соответствует жанровым особенностям цветочной книги.

Нельзя не упомянуть выдающегося шотландского архитектора и художника **Чарльза Ренни Макинтоша** (1868–1928). Им создано здание Школы декоративно-прикладного искусства в Глазго — один из крупнейших архитектурных памятников Европы эпохи модерна. Кто мог знать в начале XX века, что это здание повлияет на архитектуру многих стран мира, а персонажи эпохи модерна даже двигаться будут по-иному (словно призраки) в этих рационалистических интерьерах?

Чарльз Ренни Макинтош родился в 1868 году в Глазго в семье полицейского инспектора. Мальчик имел врожденную травму ноги и был обречен на пожизненную хромоту. Отец будущего архитектора создал для него специальный стул. Макинтош-старший был увлечен огородничеством, сажал капусту и другие культуры. Он думал, что и сын со временем будет выращивать овощи, и активно приобщал его к миру огорода.

И хотя Макинтош не стал выращивать капусту и морковь, с огородом ему пришлось познакомиться, и образы растений остались в его сознании на всю жизнь и повлияли на созданные им антропоморфные образы. Из-за дефекта ноги юноша не мог вскапывать грядки, но мог подолгу наблюдать за растениями. Став архитектором, он попробовал проектировать здания изнутри наружу, подобно тому, как растет цветок. И нарисованные им люди тоже походили на деревья и цветы. Здания получались асимметричными, а окна располагались свободно, радуя глаз зрителя необычной композицией.

Одним из самых знаменитых произведений Макинтоша стал интерьер чайного салона миссис Кэтрин Крэнстон (1902 год). Салон назывался «Ивовая чайная». Макинтош создал для него стулья с высокими спинками и декоративные панно, имеющие в основе

вертикальный ритм ветвей плакучей ивы. Этому интерьеру было суждено стать шедевром стиля модерн. Элементы макинтошистских орнаментов и шрифтов были использованы на салфетках и красиво напечатанных картах меню.

Однако откуда в дизайне интерьера такие грустные и лиричные мотивы? Макинтош любил творчество вышеупомянутого знаменитого бельгийского символиста Мориса Метерлинка (1862–1959) и насыщал свои графические работы и произведения декоративно-прикладного искусства многозначными символами, в том числе растительными. Особенно популярны были образы летящих птиц, символизировавших души. Не менее популярны были антропоморфные образы мистических духов, поднимавшихся из-под земли и готовых взлететь. Они сообщали творчеству Макинтоша и его современников какой-то особый вертикализм.

Итак, декоративные панно макинтошистов были наполнены образами духов и призраков. Архитекторов и дизайнеров круга Макинтоша так и называли — «Школа призраков». Плакаты и афиши этих мастеров можно видеть на современных открытках. И по произведениям этой школы можно изучать влияние символистской поэзии на архитектуру.

Макинтош всю жизнь много работал. Изображения людей-призраков были лишь частью его наследия. Он создавал жилые дома, особняки, учебные заведения и другие общественные здания. В разных странах Европы существуют заводы и храмы, спроектированные в манере знаменитого зодчего. Его шрифт, стилизованный цветок и здания со свободной компоновкой архитектурных объемов давно стали визитной карточкой города Глазго.

Однако перенесемся из Глазго в Россию. В 1903 году в Петербурге была организована выставка «Современное искусство», на которой наряду с новаторскими работами мастеров русского модерна были показаны работы Макинтоша и его австрийского коллеги Йозефа-Марии Ольбриха. Выставочный интерьер, в котором экспонировались стулья из Глазго, был спроектирован самим Львом Бакстом. Выставка располагалась в особняке князя Щербатова. Она не имела коммерческого успеха, и устроители посчитали себя неудачниками. Они и не знали, что эта экспозиция навсегда войдет в историю русского модерна, а фотографии интерьеров станут памятниками истории искусства. Выставка не имела финансового успеха, но человек эпохи модерна получил новую эстетику жилого интерьера.

Рука об руку с фитоморфизмом в системе метафорики модерна идет **дендроморфизм —** изображение человека (или очеловеченного божества) в виде дерева. Сюда относятся произведения **Артура Рэкхема** (1867–1939), художника, которому посвящена отдельная глава, а также, например, очень интересная работа раннего **Казимира Малевича** «Дриады». У Рэкхема деревья оживают, превращаются в мудрых стариков с умными глазами. А у Малевича очертания тел лесных дев так гармонично перекликаются с изгибами самих деревьев, что силуэт дерева невольно становится важным средством выражения идеи автора — проиллюстрировать миф о лесных девах. А у Малевича лесные девы превращаются в орнаментальный узор.

И наконец, такое явление как **гидроморфизм** предусматривает, что изображаемый образ формируется с помощью водной струи, водопада или потока дождя. Этим приемом широко пользовались те мастера модерна, которые создавали декоративные рамки для жур-

нальных текстов. К тому же орнаментальные построения, состоящие из струй воды, являются характерной чертой творчества художников, иллюстрирующих литературные произведения о русалках или просто о море. Гидроморфной может быть и аллегория дождя, которому присваиваются свойства живых существ.

Многие художники, прославившиеся в эпоху модерна, благополучно дожили до появления в мировой культуре стиля ар-деко, поэтому их творчество и созданные ими типажи словно совершают путешествие из одной эпохи в другую. Рассматривая произведения мастеров модерна, которые оставили свой след и в культуре периода стиля ар-деко, мы не вторгаемся в культуру двадцатых годов, но в некоторых случаях отмечаем, что традиции, заложенные в период модерна, получили оригинальное воплощение и в эпоху ар-деко — в период сумасшедших двадцатых. Так произошло с Л. Бакстом и с Романом Тыртовым (ЭРТЕ) в нашей стране, а в области зарубежного искусства колоритным примером может стать датская художница **Герда Вегенер**, которую тесно связывают со стилем ар-деко, но истоки ее творчества лежат в области стиля модерн.

Ввод в художественный обиход новых типажей тесно связан с инновационной деятельностью. Мы знаем, что художники модерна являются подлинными новаторами в области формы, так как они выработали новые типы контура, орнамента и шрифта, заявили во многом новую тематику, трансформируя трактовки животных, растений и минералов. И эти достижения трудно переоценить.

Но мастера модерна были еще и первопроходцами в освоении типажа человека начала XX столетия. Создавая новых персонажей или даже беря их из реальной жизни, они трансформировали их в соответствии

с особенностями эпохи. Например, художник Генрих Фогелер трансформировал образ тургеневской девушки, а американский иллюстратор Ч. -Д. Гибсон преобразовал персонажей бытовой живописи девятнадцатого века, словно пригласив их в атмосферу модерна. **Артур Рэкхем** в Великобритании и **Йон Бауэр** в Швеции предложили свои, в высшей степени оригинальные модели лесного мира, населенного сказочными и легендарными персонажами.

Более того, мир Пушкина, нашего национального поэта, благодаря новаторству модерна, оказался трансформированным в ряд индивидуальных миров разных художников (Билибина, Малютина, Врубеля). Все приведенные примеры свидетельствуют о явном новаторстве, на путь которого художники ступили в начале XX века.

***

Сегодня семиотика модерна тщательно изучается учеными многих стран. В России важнейшими работами, позволяющими постичь сущность модерна и персонажный мир стиля, являются книги Д. Сарабьянова, Т. Верижниковой, В. Домогацкой, В. Турчина. На русском языке вышли работы таких видных художников, ставших еще и теоретиками модерна, как Адольф Лоос и Альфонс Муха.

Наша книга призвана помочь студентам и всем, кто интересуется изобразительным искусством, ориентироваться в сложном мире живописи и графики начала XX века. С этой целью основные имена выделены жирным шрифтом, а некоторые важные понятия — курсивом. Главы снабжены списками вопросов и заданий, а в конце книги приведены предлагаемые темы курсовых и дипломных работ.

# АНГЛИЯ

## Обри Винсент Бердслей

## (1872–1898)

Трудно поверить, что со дня рождения великого английского художника Обри Винсента Бердслея (1872–1898) относительно недавно (в 2022 году) исполнилось сто пятьдесят лет. Он очень современен и кажется, что круг его любимых персонажей сформировался только сегодня. Недаром его работы часто украшают обложки и переплеты журналов и книг.

Художник прославился удивительными пластическими открытиями в области графики. Его творчество звучит очень современно и неслучайно отсылки к **персонажному миру** его произведений порой встречаются в самых неожиданных местах.

Бердслей впитал в себя идеи прерафаэлитского искусства и эстетизма в том виде, как его понимал Оскар Уайльд. Он придавал большое значение утонченности художественной формы. Иллюстрируя книгу Томаса Мэлори «Смерть Артура», Бердслей насытил заставки тонко прорисованными силуэтными изображениями. Сочетание силуэта и штрихового рисунка создавало ощущение романтической приподнятости. Впоследствии он использовал силуэты для оформления других журналов и книг.

Этот великий художник повлиял на деятельность мастеров графики, которые жили во многих странах мира и неслучайно, что в России его творчество было встречено с большим энтузиазмом. Бердслей был настолько популярен в дореволюционной России, что возник специальный термин — *бердслеемания*. Им обозначали общую страсть людей, для которых эстетика бердслеевского творчества конвертировалась в эстетику жизни и в конечном счете — в образ жизни.

Кстати, собирательный портрет бердслеемана был бы одной из характеристик если не эпохи в целом, то художественной культуры рубежа веков. Бердслеемания глубоко укоренена в английский эстетизм, воплощенный знаковой фигурой Оскара Уайльда. Насытить жизнь красотой, добиться того, чтобы эстетика окружающей жизни стала тотальной, пронизывала бы все предметы и явления — вот основная цель эстетизма. Абстрактный литературный герой (не обязательно Дориан Грей или модный в те годы барон де Монтескуа), воплощал типаж аристокарата или богатого буржуа, окружившего себя красотой.

В течение всей своей жизни Бердслей искал особую формулу красоты. Она волощалась в рисунки тушью, изобилующие изящными изгибами линий

и эффектными черно-белыми контрастами. Постепенно персонажи бердслеевского типа появились на афишах и других произведениях рекламной графики, на открытках и переплетах альбомов для фотографий или почтовых карточек. Появились они и в киноискусстве.

Великим английским графиком очень увлекались мирискусники, члены объединения «Голубая роза», а также художники круга журнала «Весы». Он повлиял на эстетику немого кино, в частности, на искусство киноплаката. А среди дизайнеров немого кино мы находим В. Е. Егорова — ярко выраженного бердслеемана. Добавим к этому еще и утверждение историков кино, что знаменитая актриса Алла Назимова была звездой в бердслеевском стиле.

Из поэтов и писателей бердслееманами были В. Брюсов, А. Белый и даже А. Ремизов. Бердслея знали А. Блок, А. Ахматова и С. Есенин. Существовало целое литературное направление, которое можно назвать *бердслеевской поэзией*.

Из художников с эстетикой молодого англичанина чаще всего связывают Д. Митрохина, С. Чехонина и Л. Бакста, малоизвестного графика Сергея Лодыгина и даже молодого А. Родченко, которого мы прочно связываем с конструктивизмом, иногда забывая, что кумиром его юности был Оскар Уайльд.

Ученые много спорили о причинах бердслеемании в России. Певучая линия Бердслея, его своеобразнейший подход к проблеме контура, стали на рубеже веков предметом многочисленных дискуссий, в которых участвовали известнейшие люди. Сегодня о художнике существует большая литература на русском языке.

Работая над циклом книжных украшений к книге «Смерть Артура», Бердслей использовал архитектурные мотивы, в частности, крепостную стену и фонтан как декоративный элемент фона нескольких заставок и иллюстраций. Очень интересен подход Бердслея к жилому интерьеру: фигуры людей словно перерубаются пополам по вертикали складками занавесей, так что получается хитросплетенный узор из фрагментов костюма и узорчатых драпировок.

На рубеже XIX и XX веков в России был настоящий культ Бердслея. В русский язык прочно вошло понятие *бердслеемания*, которое обозначало повальное увлечение творчеством знаменитого англичанина. Культ был всеобъемлющим: он охватывал станковую живопись, книжное искусство, сценографию и зарождавшийся дизайн кино. Более того, бердслеевское поветрие затронуло моду и искусство жилого интерьера.

В фильме Эмиля Лотяну «Анна Павлова» зритель становится свидетелем собрания мирискусников. Вот они — бердслееманы, художники европейского образца, инициировавшие диалог с книжной графикой Европы. И у них это прекрасно получалось. Анатолий Ромашин сыграл роль Александра Бенуа, а роль С. П. Дягилева (который был сверстником Бердслея), прекрасно получилась у Всеволода Ларионова. Но наиболее интересен нам Лев Бакст, на творчество которого Бердслей оказал особенно сильное влияние (Баксту будет посвящена отдельная глава). Его роль успешно сыграл Игорь Дмитриев.

Рассмотрим кратко те воплощения, которые получили бердслеевские типажи в русской живописи. Это важно для постижения динамики культурного диалога между странами, который на рубеже веков становился все более интенсивным.

Среди социальных групп, которые обратили на себя внимание художника, были, например, **вагнеристки** — поклонницы музыки Вагнера, которую они трактовали как важнейшую часть культурного обихода эпохи. Художник проявляет себя как сатирик, высмеивая непомерную полноту вагнеристок, их эксцентрическую внешность. Он не жалеет сатирических красок. Известно, что именно под влиянием рисунков Бердслея с изоражением полных женщин русский живописец Игорь Грабарь написал картину маслом «Толстые женщины» (редкий пример язвительной карикатуры в технике масляной живописи).

**Рыцари круглого стола** — едва ли не самая важная персонажная группа в бердслеевском творчестве. Иллюстрируя книгу Томаса Мэлори «Смерть Артура», Бердслей придал образам Мэлори графическую чеканность, демонстрируя читателям свое индивидуальное Средневековье, не похожее на многоцветный и трехмерный мир, развернутый на страницах многих подарочных изданий рубежа веков.

Для того, чтобы лишний раз убедиться, как глубоко бердслеемания пустила корни в русскую литературу, в частности, в поэзию, вспомним стихотворение Валерия Брюсова «Смерть рыцаря Ланцелота»:

За круглый стол однажды сел
Седой король Артур.
Певец о славе предков пел,
Но старца взор был хмур.
Из всех сидевших за столом,
Кто трону был оплот,
Прекрасней всех других лицом
Был рыцарь Ланцелот.

Король Артур, подняв бокал,
Сказал: «Пусть пьет со мной,
Кто на меня не умышлял,
Невинен предо мной!»
И пили все до дна, до дна,
Все пили в свой черед;
Не выпил хмельного вина
Лишь рыцарь Ланцелот.
Король Артур был стар и сед,
Но в гневе задрожал,
И вот поднялся сэр Мардред
И рыцарю сказал:
«Ты, Ланцелот, не захотел
Исполнить долг святой.
Когда ты честен или смел,
Иди на бой со мной!»

Мы узнаем в строках Брюсова элементы бердслеевской эстетики и в описании поединка. Для рисунков Бердслея характерен лаконизм и столь же лаконичен Брюсов-поэт. При этом Брюсов создает удивительную по своей динамике картину схватки двух рыцарей:

Вот скачет яростный Мардред,
Его копье свистит,
Но Ланцелот, дитя побед,
Поймал его на щит.
Копье пускает Ланцелот,
Но, чарами храним,
Мардред склоняется, и вот
Оно летит над ним.
Хватают рыцари мечи

И рубятся сплеча.
Как искры от ночной свечи, —
Так искры от меча.
«Моргану помни и бледней!» —
Взывает так Мардред.
«Ни в чем не грешен перед ней!» —
Так Ланцелот в ответ.
Но тут Джиневру вспомнил он,
И взор застлался мглой,
И в то ж мгновенье, поражен,
Упал вниз головой...

Художник тонко чувствовал особенности средневековой культуры. Не менее значительны для него и **персонажи античной культуры,** например, герои мифов древней Греции. Работая над циклом иллюстраций к комедии Аристофана «Лизистрата», художник тщательно вырисовывает тела богов и героев, прибегает к традициям эротической графики эпохи барокко, но при этом вводит свой индивидуальный тип оконтуривания фигур, который нельзя перепутать ни с одной индивидуальной манерой эпохи модерна.

И, наконец, целую галерею составляют **эстеты и щеголи** конца девятнадцатого века. Бердслей отдал дань дендизму и наделил своих денди тонким вкусом и грациозной походкой. Рисуя своих современников (будь это вагнеристки или эстеты в духе Оскара Уайльда и Джеймса Уистлера), художник всегда подчеркивал разные элементы модной одежды.

Нельзя обойти вниманием и **персонажей литературных произведений самого художника:** трех музыкантов, цирюльника, а также Венеру и Тангейзера. Иллюстрируя самого себя, художник отдал дань стилю барокко и античности.

Обширный персонажный мир рисунков Бердслея стал источником вдохновения для художников многих стран мира. Творчество знаменитого англичанина поистине уникально, это был подлинный прорыв в мире изобразительного искусства.

В России было множество подражателей и последователей Бердслея, и их число было так велико, что для освещения этой темы понадобился бы объем целой книги. В рамках настоящей главы мы рассмотрим только те художественные явления, которые связаны с манифестацией в русской графике и живописи откровенно бердслеевских персонажей.

Очень часто среди интересующих нас в рамках данной темы художников мы находим поклонников Оскара Уайльда. Философия эстетизма — религии красоты — была популярна в России и нередко находила воплощение в изобразительном искусстве. Сам Уайльд не рисовал, и его идеи часто воплощались в картинах и рисунках через неповторимую бердслеевскую стилистику.

Вспомним некоторые имена. Отдельная глава нашей книги посвящена Льву Баксту, художнику, который тонко чувствовал все нюансы европейской графики. Он блестяще переработал стиль Бердслея, не копируя великого мастера, а заимствуя у него отдельные элементы стиля (плотность формы, витиеватость линии).

В орбиту нашего рассмотрения разнообразных типажей входит и **Константин Сомов** (1869–1939). Он иллюстрировал книги, создавал почтовые открытки и экслибрисы. Персонажи Сомова — аристократы галантного века, дамы и кавалеры в красивых исторических костюмах.

Во времена Сомова (да и вообще в эпоху бытовния объединения «Мир искусства») художники проявляли пристальный интерес к галантному веку. Они так-

же активно брали из арсенала западного искусства дежурные образы и аллегории. Например, черного ворона, придуманного Эдгаром По, мрачноватые средневековые силуэты рыцарских замков, абрисные цепи египетских пирамид или крепостных стен. Русская и зарубежная культура оказались тесно сплетенными в мирискусническом силуэте и в графике этого объединения в целом. Хоровод бердслеевских героев играл в этом увлекательном мире важную роль.

Талантливый график **Дмитрий Митрохин (**1883–**1973)** тщательно выверял композицию своих графических работ. Он является автором удивительных по красоте художественных обложек к самым разным изданиям литературных произведений. Подобно своему современнику Вилли Погани, Митрохин отдал дань волнующей атмосфере восточных сказок.

Не менее важную дань творчеству Бердслея принес выдающийся мастер графики **Сергей Чехонин (**1878–**1936)**. Его женские портреты находятся на стыке ар-нуво и ар-деко. Многие портреты даны в окружении богатого растительного орнамента.

В русской графике имеется целый цикл интереснейших работ в бердслеевском стиле, подписанный псевдонимом **Мисс (**под этим псевдонимом работала художница **Анна Владимировна Ремизова-Васильева**, даты жизни между 1880 и 1890–1928). Изящные певучие линии точно передают атмосферу флирта и кокетства, характерную для галантного века. Работы Мисс были очень популярны в России рубежа веков, они были красноречивым напоминанием о галантном веке.

**Иван Модзалевский (**1890–1975**)** работал в России, на Украине, в Германии и Австрии. Он иллюстрировал Поля Верлена, Достоевского, Киплинга. Для его работ характерно измельчение форм, кото-

рые доведены до совершенства. Любовь к мелким деталям сближает уникальный стиль Мозалевского с ювелирным искусством.

В обойме художников, на которых повлиял Бердслей, мы находим и нашего соотечественника **Василия Васильевича Кандинского** (1866–1944). Он хорошо известен как основоположник абстрактного искусства, однако в ранний период своего творчества он отдал дань стилистике модерна и новаторские импульсы Бердслея не прошли мимо него.

Кандинский много лет жил и работал в Германии и с ранних лет впитал в себя эстетику немецкого модерна-югендстиля. В те годы русские художники были очарованы творчеством Франца фон Штука (мы посвятим ему отдельную главу), и немецкий эпос наряду со сказками братьев Гримм вдохновлял многих мастеров графики.

От Штука один шаг до фольклора вообще, и Кандинский, как знаток этнографии, выражал свои впечатления от фольклорных произведений в графике. Но он уже был насквозь пропитан модерном, и мы узнаем черты этого стиля в графике Кандинского. Живописная манера Штука не стала определяющей в рамках художественных исканий Кандинского. И хотя он не стремился к освоению экзотических мотивов, как Штук, в изображении людей в исторических костюмах и в сказочном антураже видно влияние немецкого символиста.

В рамках фольклорной и сказочной темы Кандинский создал несколько запоминающихся работ в технике силуэта. И хотя сам Бердслей не был силуэтистом, в абрисах Кандинского манера знаменитого англичанина проявилась достаточно четко.

Молодому Кандинскому нравился витиеватый контур. Работая над своим знаменитым циклом «Стихи без слов», он развернул перед зрителем панораму сцен

из сказок и легенд. Персонажи Кандинского — это галантные дамы, рыцари и жители русских городов времен Московской Руси.

В некоторых листах этого цикла мы видим эффектные, мифологически окрашенные силуэты. Напряженные массы мрачноватых замков и сказочного чудовища выполнены в традициях искусства модерна. Однако Кандинского роднят с Бердслеем не только особенности силуэтной стилистики, но и трактовка отношений черных и белых масс. Характерно, что влияние знаменитого англичанина видно не только в черно-белой графике Кандинского, но и в работах, выполненных в цвете.

Откровенным последователем бердслеевской манеры был, например, немецкий сатирик и юморист **Томас-Теодор Гейне** (1867–1948). Он был прежде всего беспощадным критиком буржуазного общества. В России этого художника очень любили. Особенно уважали немецкого сатирика мастера политического гротеска и карикатуристы. Его острый сатирический дар привлекал художников и побуждал их подражать его манере. Певучая линия модерна была поставлена на службу сатире. Эффектные черно-белые контрасты, которые так любил Бердслей, получили в творчестве Гейне сатирическое воплощение.

Нет сомнения, что в области политической карикатуры Гейне был самым популярным в России сатириком. Его творчеством вдохновлялись художники, группировавшиеся вокруг журналов «Жупел» и «Адская почта». Получалось, что персонажи Бердслея (толстяки, модницы-мещанки) приходили в Россию еще и через Германию.

Интересно, что в похожей манере работал и карикатурист **Олаф Гульбрансон** (1873–1958), который, так же как и Гейне, был любимцем русских мастеров

сатирической графики. Он не жалел едких красок для высмеивания знаменитостей, например, создал злую карикатуру на Льва Толстого. При этом он в такой же шаржированной манере исполнял и портреты других известных деятелей культуры, например, Генрика Ибсена и Айседоры Дункан. Бердслеевский тип гротеска чувствуется во многих работах, хотя линия у Гульбрансона всегда очень тонкая, а заливка черной тушью встречается редко.

С годами Гульбрансон стал авторитетнейшим мастером для российских художников-юмористов, настоящим королем карикатуры. Он пришел к российским любителям искусства через немецкие журналы. Его влияние отчетливо прослеживается в журнальных карикатурах талантливого русского графика А. М. Любимова и других мастеров журнального рисунка.

**Эмиль Преториус (1883–1973)** — признанный мэтр книжной иллюстрации был не только талантливым художником, но и одаренным организатором художественного процесса. У Преториуса очень много общих черт с М. В. Добужинским: отличное знание истории не только изобразительного искусства, но и всей мировой культуры, ярко выраженная индивидуальная графическая манера, постоянное стремление иллюстрировать классику.

Есть что-то общее и в судьбах художников, в их личных трагедиях: Добужинский потерял родину, а Преториус во время бомбежки лишился мастерской. Судьбы художников XX века часто бывали трагичны.

В рамках настоящей книги для нас важно и то, что как Добужинский, так и Преториус отдали определенную дань бердслеевской манере.

Не забудем и тематическую общность работ Преториуса и Бердслея. Так же как и Бердслей, Э. Преториус иллюстрировал произведения Эдгара По. Он владел

искусством силуэта (в дореволюционной России была выпущена книга А. фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» с запоминающейся обложкой, вернее, картонным переплетом работы Э. Преториуса, и это был редкий пример западноевропейской перепечатки силуэтной обложки в России).

Какие общие с бердслеевским стилем закономерности творческой манеры Э. Преториуса мы могли бы назвать, рассуждая о персонажном мире модерна? Это стремление к эстетизации мелких деталей, внимание к сочетанию *фигура плюс интерьер*, контраст черного и белого, резкое противопоставление фигуры и белого фона и другие стилистические особенности.

Интересно, что некоторые черты бердслеевской графики мы находим у **К. Малевича**. Начнем с чисто формального сходства: Бердслей нередко создавал произведения квадратной формы. Это и композиции для обложек знаменитого литературного альманаха «Жёлтая книга», и другие работы.

Но не только квадратная форма композиции роднит работы знаменитого английского графика с произведениями Малевича. Позволим себе предположить, что Малевич взял у Бердслея широкую палитру разных стилистических средств. В его ранних графических работах мы находим изящные черно-белые контрасты, певучую линию и причудливый извилистый контур.

Можно предположить, что Малевича приобщил к бердслеевскому стилю его учитель Ф. И. Рерберг. Вот что пишет в своей книге о Малевиче писательница Ксения Букша: *«Сам Рерберг в своем творчестве тяготел к импрессионизму. Обожал Ренуара и Бёрдсли, ездил в Париж. Писал сказки и рассказы в духе символизма («Скрипка», «Роза и гном», «Капризная принцесса», «Вдохновение»...)»*.

Энтузиазм Рерберга в плане приобщения своих учеников к новейшим веяниям в графике был настолько силен, что молодой Малевич просто не мог не заинтересоваться искусством модерна. И это чувствуется в его работах.

Перейдем к рассмотрению этих произведений. В 1908 году Малевич создал сразу как минимум три графические работы, в которых усматриваются отзвуки бердслеевской эстетики. Это живописные композиции «Общество в цилиндрах», «Играющие дети» и «Плащаница». Добавим к ним еще и в высшей степени интересные работы, посвященные дриадам.

Первые две композиции отличаются тем, что Малевич контрастно выделяет белые фигуры на зеленом фоне. Все произведение выглядит как ковер или декоративное панно. В обеих композициях персонажи равномерно распределены по плоскости зеленого фона, создавая орнаментальное построение. Автор словно хочет рассказать зрителю как разнообразны могут быть позы и движения отдыхающих людей и играющих детей. Но это позы эпохи декаданса и модерна, в них бездна декоративности и орнаментальности.

В высшей степени «бердслеевской» работой являются живописное панно «Дриады» и графический лист «Две дриады». Они неопровержимо доказывают, что молодой Малевич был неравнодушен к сказке и мифу. Его не могли не интересовать истоки мифологии и вообще человеческой культуры, генезис философии и художественного освоения мира.

И вот перед нами обращение художника к античности. В картине «Дриады», которая обладает большей композиционной сложностью, Малевич создает причудливый узор из перевивающихся веток, ствола дерева и фигур мифологических существ. Мы не знаем,

какие литературные источники повлияли на автора работы, какие потаенные смыслы он вложил в образы дриад, но в композиции чувствуется желание постичь истоки мифологии и создать декоративно-орнаментальное панно.

Не меньше загадок и в графической работе «Две дриады». Несмотря на то, что сюжет предельно ясен, зрителю не сразу открывается, какие именно художественные задачи ставил перед собой Казимир Малевич. Перед нами круглая композиция, в центре которой дерево, под которым сидят две обнаженные красавицы. У этой работы есть интересная особенность: композиция абсолютно симметричная, причем у каждой дриады свое солнце. Дриад две и солнца тоже два. Какие именно мифологические конструкты заложены в это произведение, неясно. Но ясно одно: перед нами блестящее упражнение в стиле орнаментальной графики.

Многоцветная композиция «Свадьба» (холст, масло, 1907) подразумевает утонченную игру объемов — напряженных и ненапряженных, из которых художник ткет причудливую мозаику. Мы мало что можем сказать о характерах участников свадебной процессии, ибо они — заложники орнаментально-декоративного решения, которое выбрал автор. Но видно, что художник относится к ним с большой иронией. Именно так трактовал Бердслей своих вагнеристок. Огромные объемы тканей и шлейфов делали головы вагнерсток маленькими и придавали этим образам гротескный характер.

То же самое мы видим у Малевича в трактовке свадебной процессии. Участники свадебного к кортежа — это те же члены «общества в цилиндрах», но только теперь они заняты серьезным делом — сопровождают к венцу жениха и невесту. Мы не видим лиц глав-

ных персонажей этого произведения, но ясно, что перед нами произведение, в котором преобладает линеарно-декоративная трактовка изображаемых форм и фигуры людей превращены в компоненты орнаментального узора. Нам не дано ничего узнать об их психологии.

И, наконец, ассоциации с Бердслеем вызывает цветной автопортрет Малевича 1907 года. Он называется «Эскиз для фрески». Художник в упор смотрит на зрителя. Именно так смотрит на зрителя Бердслей на своем знаменитом графическом автопортрете, с которого начинаются едва ли не все книги о знаменитом англичанине. Сходство двух автопортретов усугубляет декоративно-плоскостная трактовка форм и общие черты штриховедения.

Скажем еще несколько слов о немецких последователях великого англичанина. Талантливого мастера модерна Юлиуса Клингера нередко путают с его знаменитым однофамильцем Максом Клингером, но это совсем разные художники. Бердслею подражал именно Юлиус (а незначительно более популярный символист Макс) Клингер, и тем он интересен нам в рамках настоящей книги.

Ю. Клингер был австрийским художником, но он много работал в Германии и поэтому тесно связан с мюнхенской традицией станковой, книжной и прикладной графики. Клингер был на четыре года моложе Бердслея и может считаться его современником. Бердслеевское влияние чувствуется прежде всего в произведениях, связанных с модой. В графических листах, посвященных нарядам и прическам чувствуется, что Клингеру нравилась эксцентрика необычных нарядов и экстравагантность париков, которая так экспрессивно заявлена в творчестве Бердслея.

Художник много работал в цвете. При этом он по-настоящему любил гротеск. Ему нравилось эпатировать зрителя изображениями очень толстых или, наоборот, очень худых людей. Гигантские куафюры производили необычное впечатление. Клингер отнюдь не был злым сатириком, но какие-то физические недостатки людей (полнота, худоба, высокие лбы, костлявость) под его пером приобретали смешное — сатирико-юмористическое измерение.

Ю. Клингер преследовался нацистами за еврейское происхождение и был отправлен в минский концлагерь в июне 1942 года. Там же он скончался. Документально зафиксированным местом смерти значится город Минск, но точная дата гибели художника неизвестна.

Бердслеевский типаж, как мы уже заметили выше, получил разностороннее воплощение на киноэкране. Так сложилось, что режиссеры и художники кино часто обращались к творчеству знаменитого англичанина, в некоторых фильмах мы видим едва ли не прямые цитаты из его графической системы. Является ли оригинальная эстетика, предложенная модным художником, сюжетообразующей или же она играет декоративную роль? Над этим думают искусствоведы.

Перенесемся вновь на родину Бердслея. После того, как был арестован великий английский писатель Оскар Уайльд и закрыт знаменитый литературный альманах «Жёлтая книга», в котором работал Бердслей, художник лишился заработка. В 1898 году он скончался от туберкулеза, не дожив до эпохи взлета популярности своего творчества. Пик бердслеемании пришелся на начало XX века.

Многие бердслеевские мотивы получили вторую жизнь в киноискусстве. Кинематографу было всего три года, когда Бердслей скончался. Поэтому и сам он

не снялся ни в одном фильме, и не дожил до экранных воплощений своих работ. Но эти ленты стали появляться довольно рано, еще в эпоху немого кино.

Фильм «Саломея» режиссера Чарльза Брайанта по сценарию Питера Уинтерса с участием Аллы Назимовой, наверное, может быть по праву назван самым бердслеевским фильмом в истории кино. С одной стороны, перед нами экранизация пьесы (явление, которое часто встречалось в немом кино), но с другой стороны — это не столько интерпретация пьесы Уайльда, сколько дерзновенная попытка создания второй реальности — реальности художественного мира. И в этой реальности большую роль играет орнамент стиля ар-нуво и эффектные черно-белые контрасты.

На этом богатом орнаментальном фоне и разворачивается действие фильма. Капризная дочь царя Ирода требует, чтобы ей принесли голову Иоанна Крестителя. Язык немого кино с характерной для него опорой на жестикуляцию добавляет сюжету особую экспрессию и динамику.

Мы не так много знаем об актрисе немого кино **Алле Назимовой** (Аделаиде Левентон, 1879–1945), ведь ее имя лишь недавно введено в российский культурный обиход. У нее прекрасно получился образ капризной Саломеи, к тому же она выступила в роли второго режиссера. Так уникальное бердслеевское творчество шагнуло на киноэкран.

А декоратор фильма **Наташа Рамбова** (1897–1966, настоящее имя Уинфред Кимбол Шонесси) очень смело воплотила на экране приемы декоративно-плоскостной стилизации, характерные для творчества Бердслея. Она была первым в мире художником-постановщиком, которому пришлось адаптировать для киноэкрана оригинальную бердслеевскую стилистику, и блестяще справилась с этой задачей.

Орнаментика модерна захватывает зрителя с самых первых кадров, то есть с титров фильма. А сама история Саломеи подается в повествовательном ключе, но внимание зрителя приковывают необычные декоративные элементы. Очень эффектно выглядят образы фантастических деревьев, на фоне которых частично разворачивается действие. Не менее выразительны мебель и условно-театральные архитектурные конструкции. Орнаментика Бердслея с акцентом на растительный орнамент с извивающимися линиями чувствуется во многих сценах ленты.

Современная версия фильма вирированная: разные части фильма имеют разный цвет. Например, Луна, застилаемая тучами, стала синей. Персонажи фильма, получившие колористическую составляющую, смотрятся сегодня несколько иначе, чем в год создания фильма... Но при любых колористических трансформациях манера Бердслея остается предельно узнаваемой.

На год бердслеевского юбилея (2022) пришлась еще одна важная дата. В тот год исполнилось ровно 30 лет со дня выхода в свет философской драмы режиссера Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982), которая заслуживает вниманя в рамках нашей темы. Лента отсылает зрителя сразу как к искусству восемнадцатого века, так и одновременно к эпохе ар-нуво (для российского зрителя — к эпохе мирискусничества, так как члены кружека Дягилева — Бенуа очень любили восемнадцатый век, а фильм Гринуэя вызывает отчетливые ассоциации с этим тематическим пластом). Перед нами бытовая история, а местами — почти плутовской роман. При этом каждый кадр фильма смотрится как старинная гравюра и в то же время для любителей бердслеевской эстетики она становится динамической визуализацией линеарной графики.

Еще одна похожая на «Контракт рисовальщика» картина с сильным философским подтекстом — лента Филиппа Русло «Поцелуй змея». История архитектора, который оказался в сетях сложных отношений с заказчиком, заставляет зрителя вспомнить графику модерна. Это кинопроизведение местами превращается чуть ли не в плутовской роман, хотя действие чаще приближается к эстетике мелодрамы и психологической драмы. Хронотоп фильма вводит нас в атмосферу семнадцатого века, и роскошество модных одежд порой перехлестывает через край. И опять, так же, как и в «Контракте рисовальщика», стилистика модерна помогает глубже понять образы трехсотлетней давности.

В фильме Дарио Ардженто «Суспирия» (1977) юная балерина попадает в балетную школу, которая оказывается прибежищем сатаны. К счастью, группу злодеев удается разоблачить. Крах этого страшного логова ведьм передается через крушение стен, на которых размещены бердслеевские панно. Их свержение производит очень сильное впечатление.

Деконструктивизм? Возможно... Рушатся стены, разлетаются в щепки уютные, на первый взгляд, интерьеры. И всё же здесь несколько другое. Поклонники бердслеевского стиля не должны радоваться тому, что прекрасные произведения искусства (пусть даже и в копиях) уничтожаются на глазах у зрителей.

Рушится, конечно же, не сама бердслеевская эстетика (она была и остается популярной), а храм сил зла. Ведьмы, выдающие себя за преподавателей танцевального искусства, конечно же, заслуживают кары судьбы. Но почему эти ведьмы-злодейки держат в своей штаб-квартире крупноформатные панно, основанные на бердслеевских иллюстрациях?

Ардженто — режиссер, тонко чувствующий красоту, в том числе и особую красоту упадка и разрушения. Действие фильма происходит в 1970-е годы, и можно задаться вопросом: чем эстетика декаданса помогает режиссеру?

Модерн помогает ему ощутить и воплотить на экране процесс гибели прежних идеалов. Характерный для Вагнера мотив гибели богов находит здесь пластическое выражение в виде физического крушения интерьера. Лирическая героиня в панике, симпатии зрителя явно на ее стороне.

При этом в картине «Суспирия» Ардженто максимально полно соблюдает схему типажности, характерную для декаданса. Он разворачивает перед зрителем крах настоящего рассадника сатанизма. Зритель с самого начала видит (или подсознательно чувствует?) что-то аномальное. Но к середине фильма осознает, что в традиционной балетной школе живут и действуют... взаправдашние ведьмы. Типаж сатанинских колдуний передан в соответсвии с принципами модерна. Но этому аду на земле приходит конец. И на глазах у зрителя рушатся стены и дрожат полы.

Кстати, существует и более поздний вариант «Суспирии», тоже очень выразительный по силе воздействия, но уже без бердслеевских образов. Но мы не будем делать вывод о том, что эстетическая оболочка сюжета вторична. Она обогащена позднейшими напластованиями. И во второй «Суспирии» место модерна занимает экспрессионизм или даже постмодернистская эстетика.

Лента Юрия Кары «Мастер и Маргарита» (1994) имеет сложную прокатную судьбу и сегодня существует в виде нескольких версий. Звезда отечественного

кино Анастасия Вертинская создала очень интересный образ Маргариты — утонченной и интеллигентной. Стилистическое решение костюмов Маргариты балансирует на грани стилей ар-нуво и ар-деко. Это ли не бердслеевская героиня?

Но есть и другие сатанинские церемонии, которые воссозданы на экране не без учета художественных открытий Бердслея. Обратимся к сложной по стилю картине Стэнли Кубрика «С широко закрытыми глазами». В основе фильма лежит произведение Артура Шницлера, и скорее можно было бы проводить параллели с немецкой и австрийской литературой рубежа веков. Но мы видим в фантастических образах бала Сатаны (так похожего на булгаковский шабаш) явную отсылку к эстетике зрелого символизма.

Между понятиями «бердслеемания» и «декаданс» часто ставят знак равенства. Разумеется, понятие «декаданс» гораздо шире, чем понятие «бердслеемания» . Знаменитый англичанин лишь выделил отдельные грани эпохи и отдельные группы персонажей, но сделал это с таким блеском, что он по праву является выразителем эпохи.

Эстетика Бердслея невольно сопрягается с современностью. Эти процессы протекают в том числе и через кинематографический дискурс. Например, нельзя не вспомнить ленту Сергея Снежкина «Цветы календулы». Здесь мы становимся свидетелями как раз советского декаданса. Идея продажи дома и участка перекликается с миром пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад». Но вольной интерпретацией пьесы А. П. Чехова фильм не стал.

У Ксении Раппопорт, исполнившей роль Елены, блестяще получилось сыграть женщину эпохи декаданса. Но это уже не бердслеевский декаданс, а постсоветс-

кий. Ведь уходит в прошлое советский строй, и матрицы прежней жизни сдаются в архив. Девушки в венках из цветов и идея раскраски тела — это ли не атрибуты переходной эпохи... Гибнет старое, и на изломе возникают причудливые образы... Помогает ли при этом классический декаданс, который мы усваиваем из стихов Блока и прозы А. Шницлера и Франка Ведекинда? И помогает ли Бердслей постичь систему образов эпохи этого второго уже, постсоветского декаданса? Рискнем утверждать, что да, помогает...

Однако вернемся к воплощению декаданса бердслеевского типа в тех фильмах, сюжет которых напрямую позиционирован в эпохе ар-нуво. Выдающийся советский режиссер Василий Панин воплотил образы русского модерна в нескольких картинах, из которых нам хотелось бы выделить психологическую ленту «Захочу — полюблю». Лента поставлена по мотивам прозы уже упоминавшегося нами выше В. Я. Брюсова (1873–1924) — убежденного бердслеемана. В ходе просмотра фильма мы не увидим на стенах бердслеевских работ, не встретим карнавальных персонажей из стихов знаменитого англичанина, не увидим на экране визуализации эротических снов персонажей.

Но зато мы встретим нечто другое, не менее ценное. Стиль поведения главной героини (роль Тали блистательно исполнила Вера Сотникова), ее пластика движений и выражение лица приближает нас к эпохе русской бердслеемании. Жеманство и кокетство обогащаются знанием Ницше и Бергсона, ориентацией в мире декадентских личностей, описанных Максом Нордау и Чезаре Ломброзо.

И хотя художник-убийца (актер Анатолий Васильев) видится зрителям очень красивым человеком, галантным кавалером — настоящий художник-симво-

лист, словно только что вошедший в кадр фильма, вернувшись из редакции (например, журнала «Весы»), симпатии зрителей не на его стороне. Неумолимая логика декаданса демонстрирует зрителям то, что он преступник.

Вспоминаются гравюры Феликса Валоттона о городской жизни, среди которых есть сцена убийства мужчиной женщины в атмосфере жилого интерьера с бердслеевскими черно-белыми контрастами. Фильм В. Панина цветной, и мы не найдем в нем характерных для Валоттона черно-белых контрастов. И все же герой А. Васильева отчетливо вписан в трагикомическую атмосферу декаданса.

В мрачное состояние модерна погружает зрителя и фильм В. Рубинчика «Дикая охота короля Стаха». По жанру эта лента — почти готический роман. Два злодея устраивают макабрический маскарад с целью достижения власти над молодой дворянкой Надеждой Яновской. Их предыдущей жертвой стала вдова еще одного дворянина пана Кульши, не угодившего двум злодеям. Болгарская актриса Елена Димитрова и известная нашему зрителю по фильму «Король Лир» Валентина Шендрикова (1945–2017) блестяще исполнили роль женщин эпохи декаданса, балансирующих на грани жизни и смерти.

Как эстетика декаданса, которую тончайше почувствовал режиссер Рубинчик, обогатила образы этих героинь? Они выглядят беспомощными перед давящими силами судьбы. Их красота и женственность безжалостно раздавлены злой судьбой, и эмоциональный мир обеих женщин находит выражение на экране в виде эксцентрического поведения (пани Кульша) и особенно поразивших советского зрителя магических ритуалов (Яновская).

Говоря о типажах периода модерна, нашедших отражение в сценических искусствах, назовем здесь и образ Грустного Пьеро — Александра Вертинского. Бердслеевская образность наглядно проявилась в этом персонаже, ярко характеризовавшем эпоху декаданса. Ноты романсов Вертинского несколько раз оформлялись в стиле модерн с характерными черно-белыми контрастами и стали колоритной приметой музыкальной жизни эпохи.

Вернемся в мир изобразительного искусства. Наконец, мы не можем не упомянуть очень колоритный и показательный для эпохи срез графических стилизаций, в котором, как в зеркале, отражается влияние выразительной бердслеевской эстетики. Мы имеем в виду творчество немецкого художника **Франца фон Байроса** (1866–1924). Его стиль настолько индивидуален, что можно считать его самобытное творчество приглашением в мир утонченной экзотики и чистого декаданса.

Утонченный эстет фон Байрос родился в Загребе и имеет два имени: немецкое и испанское (Франц фон Байрос и Франсиско де Байрос), так как родители были разных национальностей. Он по праву считается одним из крупнейших мастеров модерна и художником номер один в области эротической станковой графики.

Персонажей, которых создал этот талантливый художник, невозможно спутать ни с какими другими героями литературных произведений или действиующими лицами графических циклов эпохи символизма и модерна. Байрос возвел изысканность в ранг полноценной эстетической категории. Для его работ характерно присутствие насыщенной и разнообразной предметной среды, составленной из прекрасных произведений декоративно-прикладного искусства. Персонажи изысканных фантазий Ф. фон Байроса живут

в роскошных интерьерах с обилием разных предметов быта, изготовленных из дорогих материалов.

Лирические героини Байроса живут ради утонченных наслаждений, прежде всего эротических. Для создания атмосферы изысканного гедонизма художник прибегает к использованию принципа многофактурности. Читатель книги видит одновременно шелк, бронзу и фарфор, медь и белый мрамор. Изящные дамы любят нежиться под огромными балдахинами или возлежать на мраморных плитах среди экзотических растений. Под стать этим дамам и кавалеры в пышных париках, предающиеся утонченному досугу.

Сегодня прижизненные издания Ф. фон Байроса стали библиографической редкостью, а новейшие публикации о нем являются дорогими подарочными изданиями. Его имя заслуживает быть упомянутым в книгах о Бердслее, так как пряная экзотика Ф. фон Байроса коррелирует с экзотизмом, который встречается нам в иллюстрациях знаменитого англичанина. Восточный колорит, столкновение разных фактур, обилие декоративных объектов — все эти свойства роднят двух мастеров графики.

Нельзя обойти вниманием и такую на первый взгляд далекую от бердслеемании область как детское кино. Лента Ирины Поволоцкой «Аленький цветочек» (художником фильма был Константин Загорский) настолько глубоко погружена в атмосферу прерафаэлитизма, что мы просто обязаны упомянуть ее на этих страницах. И действительно, эта изысканная, но, к сожалению, полузабытая лента заслуживает отдельного внимания.

На первый взгляд перед нами предназначенная для детской аудитории картина в жанре волшебной сказки. Эстетика восемнадцатого века соседствует в филь-

ме с пейзажами в стиле Арнольда Бёклина (а это частое явление в советском детском кино, просто современные школьники ничего не знают о Беклине и не всегда до конца расшифровывают образный строй его пейзажных работ, хотя беклиновское сказочно-мифологическое состояние присутствует во многих фильмах на фольклорные сюжеты). Но это сейчас не столько важно для нас, сколько открытая манифестация бердслеевских приемов в хронотопе советского детского кино.

Итак, рассмотрим эстетику фильма «Аленький цветочек» в смысле присутствия в ней художественной идеологии модерна. Во-первых, Бердслей и Бёклин в совокупности дают удивительное сочетание трагических и эстетических эффектов. И какие же этажи смысла мы можем постигать из этого причудливого и столь совершенного слияния индивидуальных стилей?

Во-первых, это гимн любви и красоте. Во-вторых, в фильме отчетливо проводится мысль о диалектике окружающей жизни. Злая волшебница оказывается вовсе не такой злой. Она состоит совсем не во враждебных отношениях со своей соперницей — купеческой дочкой, а в каких-то вызывающе кокетливых отношениях, скорее напоминающих игру. И эстетика придворной жизни восемнадцатого века со всеми пышными атрибутами костюмов оказывается здесь в высшей степени уместной.

Алла Сергеевна Демидова нашла удивительные краски для передачи многогранности образа. Получается, что она заколдовала принца как бы не всерьез, а в атмосфере легкого флирта эпохи барокко, и колдовство вполне обратимо, ибо чары легко снимаются.

К сожалению, этот талантливый фильм считается полузабытым, но к нему должны обращаться не только историки жанра киносказки, но и специалисты

по искусству рубежа веков. Изысканная работа Константина Загорского обратила на себя внимание кинокритиков.

Аллюзии к бердслеевскому творчеству могут быть обнаружены в некоторых немецких фильмах. Назовем здесь ленту Хорста Зеемана «Визит к Ван Гогу» (1985). Она поставлена по научно-фантастической повести советского писателя Севера Гансовского, но сюжет повести был значительно изменен.

В основе сюжета — путешествие в прошлое. Люди двадцать первого века хотят импортировать из прошлого несколько картин Ван Гога. К их услугам машина времени. И героини фильма переодеваются в платья эпохи декаданса и отправляются во Францию конца 1880-х годов.

Одна из девушек приходит к Ван Гогу в костюме, украшенном черными полосками. И это очень по-бердслеевски. Костюм героини сразу же отсылает зрителя к черно-белой графике эпохи ар-нуво. Жаль, что эта талантливая лента, будучи дублированной на русский язык, недоступна в Интернете в хорошем качестве. Ведь в России любят как Ван Гога, так и Бердслея, а здесь сталкиваются далекое будущее и интересующая нас эпоха рубежа веков.

И вот что особенно интересно. В костюмах персонажей, которые живут в далеком будущем, мы прослеживаем те же черно-белые контрасты, которые характерны для модерна. Значит ли это, что эволюция стиля приобретет циклический характер?

С начала 1990-х годов в России регулярно выходят книги и альбомы о Бердслее. Можно сказать, что он вернулся в нашу культуру, вновь стал неотъемлемой частью художественного наследия прошлого, которое мы продолжаем активно осваивать.

Известны современные российские издания произведений А. С. Пушкина, О. Уайльда, Фрэнсис Элайзы Бернетт, Т. Драйзера (роман «Дженни Герхарт») и других писателей, которые оформлены с учетом бердслеевской стилистики. И персонажи знаменитого англичанина помогают нам читать классику и глубже ее понимать.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ОБРИ БЕРДСЛЕЙ»:

1. Как философия английского эстетизма проявляется в творчестве Бердслея?
2. Выберите группу персонажей (в изобразительном искусстве или в кино), созданных под влиянием бердслеевского творчества и проанализируйте эстетические основы этих образов.
3. Дайте искусствоведческую оценку влияния Бердслея на немецкое искусство.
4. Выберите зарубежного художника, на творчество которого повлияла графическая система Бердслея, и напишите эссе о творчестве этого художника.
5. В чем состоят особенности персонажного мира произведений О.Бердслея?
6. Какие группы персонажей можно выделить в творчестве знаменитого английского художника?
7. Какие виды искусств взаимодействуют в творчестве Бердслея?
8. Персонажи каких исторических эпох встречаются в творчестве Бердслея?

## Уолтер Крейн
## (1845–1915)

В эпоху эклектики в Англии появился стиль «Артс энд крафтс» (иначе называемый «движение искусств и ремёсел»). Его становление и развитие связано с именами выдающихся английских художников **Уильяма Морриса** (1834–1896) и **Уолтера Крейна** (1845–1915), художников, создавших запоминающиеся женские образы.

Движение искусств и ремесел возникло как антитеза промышленному производству. Художники хотели, чтобы их произведения не штамповались машинами, а оставались уникальными в течение столетий. Они хотели максимально приблизить искусство к быту.

Художник Уолтер Крейн по праву является крупнейшим мастером «Артс энд крафтс». В 2015 году было отмечено столетие со дня его смерти. Пока что художнику посвящено всего две книги на русском языке,

но библиотеки России хранят целую книжную панораму, отражающую влияние этого замечательного мастера живописи и графики на искусство стран Европы.

Уолтер Томас Крейн родился в 1845 году в Ливерпуле. Его отец был художником, и вполне естественно, что Уолтер получил первые уроки рисования в семье. Крейн-старший был первым наставником мальчика в изобразительном искусстве. Затем его учителем стал выдающийся мастер гравюры на дереве Уильям Джеймс Линтон (1912–1898). Он прививал ученикам любовь к искусству Возрождения. Линтон был признанным иллюстратором религиозной литературы и при создании сюжетно-тематических композиций тщательно отделывал все детали.

Крейн, так же как и мастера эпохи Возрождения, создавал штудии голов и фигур, сравнивая разные человеческие типы. Он использовал эти рисунки при иллюстрировании художественной литературы. Работая над сказками, он должен был рисовать то прекрасных принцесс, то уродливых карликов и чудовищ. Великолепное мастерство рисовальщика позволило ему создать такие циклы иллюстраций, которые не выглядят устаревшими и сегодня.

Каков он — персонажный мир художника Крейна? Сразу же отметим ориентацию на классику: Античность и Возрождение. При этом для творчества художника характерна **театрализация**: античные ритуалы (дионисии, олимпийские соревнования) и праздничные шествия эпохи Возрождения словно получали вторую жизнь под пером английского художника. Персонажи сказок передвигаются в пространстве как жители Флоренции эпохи возрождения или современники А. Дюрера — жители Нюрнберга XV века.

Добавим к этому сильное влияние японского искусства. Страстно любя искусство Античности, Средних Веков и Возрождения, Крейн отдавал дань искусству Востока, и японская мода, волна которой охватила Европу на рубеже веков, не прошла мимо художника.

Циклы иллюстраций к сказкам «Кот в сапогах», «Али-Баба и сорок разбойников» свидетельствуют о том, что художник трепетно относился к японской классической гравюре. Японский облик приобретают герои Перро, Братьев Гримм и даже баллад о Робин Гуде.

Мы не рассматриваем в данной книге образы животных как персонажей произведений изобразительного искусства, так как анималистика модерна — это отдельная тема. И все же давайте посмотрим на цикл иллюстраций Крейна к сказке Ш. Перро «Кот в сапогах». Отметим, что кот здесь в высшей степени очеловечен. Получив свои сапоги, он становится храбрым мушкетером и действует как человек (ну просто настоящий герой плутовского романа). При этом мы видим, что весь графический цикл создан под сильным влиянием японской классической цветной гравюры. И японские влияния, ни в коей мере не являясь прямыми заимствованиями, очень обогащают стилистический арсенал художника.

Крейн имел свое собственное оригинальное представление о времени. Мы имеем в виду не время в физическом смысле, а художественное время, порожденное фантазией мастера и подчиняющееся своим законам. Линейно это время или циклично?

Скорее всего, время в произведениях Крейна может приобретать как линейный, так и цикличный характер. Представители «Артс энд крафтс» мечтали

вызвать из небытия голоса прошлого и, идя наперекор промышленному производству, вдохнуть новую жизнь в исторические стили. Они подошли вплотную к идее диалога эпох. И художник, который хотел сопрячь эти эпохи, существовал как в режиме вымышленного времени, так и в плоскости своего собственного исторического периода.

На рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий Крейн выступил со своей собственной теорией художественного времени. Он считал, что человек воспринимает окружающий мир через *два круга видения*. Наше зрение обращено вовне, и мы видим современную жизнь, которая кипит вокруг нас. Но есть и второй круг видения — внутренний глаз, направленный в нашу историческую память. По Крейну получалось, что можно смотреть на современного человека и видеть в нем египетского жреца или средневекового ремесленника, или принцессу галантного века — все зависит от начитанности как художника, так и зрителя.

Уэллс был знаком с Крейном и знал о его стремлении погружаться в исторические стили. Великий фантаст не только знал о двух кругах видения, которые описал Крейн, но и описывал в своем романе «Машина времени» встречи с прошлым и будущим. Читателям это очень нравилось, так как описанные Уэллсом картины были очень убедительны. Многие читатели искренне верили, что овладение технологией тайм-трэвел — дело близкого будущего. Но как включить машину времени (хотя бы в метафорическом смысле), что может побудить художника отправиться в прошлое или в будущее?

Таким механизмом отправки самого себя или своих персонажей в прошлое, основой для командировок персонажей в историю стали для Крейна его глу-

бокие знания искусства Античности, Возрождения и других эпох. Он всегда ориентируется на стиль той эпохи, которую изображает, и герои его произведений сочетают в своем облике историю и современный художнику период.

Графическая система, разработанная Уолтером Крейном, — тонкий контур, стилизация под Дюрера и Боттичелли, музыкальный ритм композиции — вошла в историю английской графики. Все эти черты были использованы почтовыми дизайнерами сначала при проектировании удостоверений разных обществ и оборотных сторон почтовых карточек. Аллегорическая женская фигура в древнегреческой тунике, являвшаяся олицетворением свободы, появилась на плакатах, открытках и журнальных обложках многих стран мира как символ родины и аллегория независимости.

И сам Крейн, и художники, разделявшие его идеи, искренне мечтали возродить старые традиции ручного производства товаров и рукописной книги. Но производство становилось массовым. Техника развивалась, появлялись новые машины и станки, и было не до рукописной книги и не до кустарного изготовления каждого предмета быта руками человека. Представители движения «Артс энд крафтс» стремились сохранить красоту обыденных предметов, развивать дальше эстетику повседневности. Это относилось и к бытовой сфере: герои произведений античной литературы появились на тканях и керамических сосудах, произведениях прикладной графики малых форм (таких как книжный знак) и книжных переплетах.

Страстно любя графику Средневековья и Возрождения, Крейн отдавал должное разным пластам человеческой культуры. В своих детских книгах он мог

соединить такие разные культурные конструкты как идеи Льва Толстого и эстетику японской гравюры. Получались синтетические произведения искусства, в которых сплавлялись воедино стили и манеры разных художников, разных стран и эпох. И то эклектическое по своей сути сочетание (Дюрера и Боттичелли, Льва Толстого, Шекспира и Хокусаи) давало в сумме удивительно гармоничный сплав разных национальных культур.

Этот сплав встречается нам на страницах знаменитых детских книг Крейна «Сказки братьев Гримм», «Кот в сапогах», «Али-Баба и сорок разбойников» и других. Все сказочные персонажи, вышедшие из-под пера художника, наделены незабываемыми характерными чертами. Следуя заветам великого Дюрера, Крейн прорабатывал детали костюма, добиваясь одновременно аутентичности исторических деталей и красоты композиции.

Типаж, созданный Крейном, мы неожиданно встречаем в прикладной графике. Швейцарского художника Эжена Грассе (1845–1917), сверстника Крейна, стилистика которого характеризуется изяществом и изысканностью, роднит с манерой Крейна локальный цвет, певучая линия и тщательный выбор персонажей. Грассе иллюстрировал произведения художественной литературы, создавал книжные обложки и плакаты. Через его творчество красной нитью проходит воспевание нежной лирической героини, погруженной в мир цветов и изящных деревьев. Грассе является автором переплета известного энциклопедического словаря «Ларусс», и эта его работа по праву считается визитной карточкой французского модерна (ар-нуво). Эстетика Грассе настолько близка к стилю Крейна, что двух талантливых художников порой можно перепутать.

В 1902 году Грассе создал серию почтовых марок Швейцарии, посвященных юбилею Всемирного почтового союза. Они стали шедеврами, поэтому не случайно об этих произведениях графики малых форм существует большая литература. Произведения прикладной графики (листы календарей и марки), созданные Грассе, очень красивы, к счастью, сохранились их эскизы.

Рассмотрим эти запоминающиеся почтовые миниатюры. Перед нами характерный типаж эпохи модерна: изящная дева в греческой тунике. Это вымышленная богиня связи, своего рода женский вариант Гермеса. Этот образ изящной мифологической героини, символизирующей мировую коммуникацию, стал одним из самых талантливых произведений в мировой графике на тему почты. Известно, что эти очень красивые марки, напечатанные по проектам Грассе, были в коллекции Антона Павловича Чехова (они и сегодня хранятся в его доме-музее в Ялте).

Интересно, что художники модерна прославили тип дачницы, и стилистические принципы, разработанные Крейном, сыграли большую роль в становлении дачной темы. Прославляя дачницу, Эжен Грассе создал цикл «Времена года», в котором мы встречаем лирическую героиню, собирающую цветы и плоды, отдыхающую на красивых скамейках посреди сада.

Грассе вошел в историю едва ли не как самый утонченный и изысканный певец дачной жизни. Грассе уделял большое внимание человеческой фигуре во взаимодействии с природой. Он создал уникальный графический цикл «Времена года», в котором загородная жизнь, одухотворенная мифопоэтическим сознанием художника, проходит путь от января к декабрю, и для

отображения каждого месяца автор цикла находит какие-то удивительные особенности, показывающие дачную жизнь в романтическом свете.

Уолтер Крейн и Грассе были настоящими певцами красоты модерна, но Грассе был почти полностью погружен в мир изящества и эстетики, а Крейн расширял свой творческий диапазон и помимо сказочно-мифологических мотивов обратился к теме труда, жизни рабочих и крестьян. Он оформлял документы и агитационные материалы Английской социалистической лиги, создавал агитационные плакаты. И хотя у Крейна хорошо получались эмблемы, геральдические композиции, в центре его произведений почти всегда человек. Даже цветы из детских книг под его пером и кистью принимают форму людей.

Проанализируем на этих страницах персонажный мир Уолтера Крейна. Большую часть галереи образов, созданных художником, составляют **сказочные герои**. Следуя традициям великого Дюрера, художник смело экспериментировал с человеческой фигурой, рисуя ее в разных ракурсах.

Особую группу составляют **герои античности**. Хорошо зная античный мир, Крейн охотно брался за иллюстрирование мифов Древней Греции. Он не только создает выразительные портреты героев античности, но и погружает их в материальную среду эпохи, которую он прекрасно знает по книгам и по опыту посещения музеев мира.

Книга Натаниэля Готорна (одно из лучших изложений античной мифологии для детей), под пером Крейна получила талантливое графическое сопровождение. Любя античную мифологию, Крейн старался такой степенью точности передать детали костюма и интерьера, чтобы читатель (особенно юный читатель) проник-

ся красотой древних мифов, но в то же время не забывал, то это не детальная историческая реконструкция, а скорее увлекательная игра, правила которой предусматривают уважительное отношение к древности. Крейну удались образы Афродиты, Икара, Пандоры и других известных персонажей мифов.

Рисуя Пандору и ее знаменитый ящик, художник придает большое значение костюму, интерьеру и предметам декоративно-прикладного искусства, особенно знаменитому ящику. Этот графический лист характеризуется напряженной драматургией, ведь, открыв этот ящик, Пандора выпускает наружу все мировое зло. И хотя это происходит в помещении, буквально дышащем античной красотой, напряжение невольно передается зрителю.

Нельзя обойти вниманием и разнообразные **аллегорические фигуры**, не имеющие прямого отношения к литературным источникам. Переняв у великого Дюрера привычку создавать штудии — учебные рисунки, не связанные с какими-либо проектами, а создаваемые для совершенствования собственного мастерства, Крейн часто рисовал людей в исторических костюмах и в современной ему одежде.

При этом среди многочисленных аллегорических персонажей выделяются **люди труда**. Это не рабочие и крестьяне, живущие в одну эпоху с Крейном, а скорее герои сказок братьев Гримм, ибо они одеты в старинную одежду и головные уборы. Знаменитый графический лист Крейна «Солидарность людей труда» представляет собой композицию, на которой рабочие и крестьяне ведут хоровод вокруг земного шара. Крейн преломил образ рабочего человека через стилистику Дюрера и Жака Калло и получил очень интересную группу персонажей. Они сочетают в себе Античность,

Возрождение и девятнадцатый век. Художник рисковал создать мешанину стилей, но получилось в высшей степени гармоничное сочетание.

Польский художник Артур Гроттгер очень увлекся творчеством Крейна и вступил с ним в переписку. Сохранился уникальный почтовый документ — конверт письма Крейна Гроттгеру, на котором стоит клеймо художника с изображением журавля, вписанного в букву С — первую букву фамилии владельца. Эта миниатюрная эмблема украшает многие произведения художника. Когда упоминают имя Крейна, первое, что приходит на ум историкам искусства, это образ изящного журавля, вписанный в первую букву фамилии художника, боттичеллиевская Венера, которую художник считал эталоном совершенной картины и многочисленные образы поющих ангелов.

В дореволюционной России творчество Уолтера Крейна было хорошо известно. Его усваивали через знаменитый лондонский художественный журнал «Стьюдио» (The Studio), который специально не распространялся в России, но пользовался большой популярностью у любителей искусства. Через этот журнал с творчеством Крейна познакомились М. Добужинский, Д. Митрохин и, конечно же, И. Билибин. Крейн оказал большое влияние на индивидуальный стиль этих мастеров журнальной графики, его теоретические построения и особенности графического стиля проступают в заставках и концовках, титульных листах и разнообразных книжных украшениях.

Но влияние Крейна чувствуется не только в элементах книжного оформления. Позы героев и героинь Крейна, пластика их движений, положение рук и поворот головы узнаются нами во многих иллюстрациях из русских дореволюционных книг. Речь может идти

не только о книгах, но и о произведениях графики малых форм. Кондитерская фирма «Эйнем» выпускала непочтовые марки, которые вкладывались в некоторые товары и предназначались для передачи детям. Сюжетами были костюмы разных эпох. В этой серии отчетливо ощущается влияние стиля У. Крейна.

К тому же Крейн был талантливым педагогом, и до нас дошли интереснейшие работы его современников и последователей. Он учил своих студентов изображать человека по классическим канонам и при этом передал ученикам весь спектр приемов создания исторического колорита.

Назовем здесь два известных в Англии имени: **Роберт Эннинг-Белл** (1863–1933) и **Генри Осповат** (1877–1909). Они развили и довели до совершенства заданный Крейном типаж лирической героини в историческом одеянии. Оба были талантливыми иллюстраторами поэзии и одаренными мастерами журнального рисунка. Созданные ими персонажи в исторических костюмах встречаются нам на страницах журнала «Стьюдио».

Интересно, что Генри Осповат, имея русские корни, мог рассказывать У. Крейну что-либо о России и в целом быть для великого мастера источником сведений о русской культуре. К сожалению, это только предположение и мы ничего об этом точно не знаем. Манера Крейна оказывается удивительно подходящей при иллюстрировании Пушкина и можно только пожалеть о том, что художник не был знаком с творчеством великого русского поэта. Но если перелистать подарочные издания Пушкина, проиллюстрированные лучшими отечественными мастерами графики, мы увидим следы влияниия Крейна у И. Билибина, Б. Зворыкина, Е. П. Самокиш-Судковской и даже у В. Конашевича.

Отметим также, что У. Крейна любили русские издатели, и в начале XX века в России появились книжные обложки, выполненные в его стиле. Это, например, одна из обложек журнала «Мир искусства», созданная Марией Якунчиковой, а также серийная обложка интересного периодического издания «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки» (там публиковались не только работы самого Крейна, но и его учеников).

В семье выдающегося художника В. Д. Поленова очень любили движение «Артс энд крафтс». Сестра художника **Елена Дмитриевна Поленова** (1850–1898) была горячей поклонницей Крейна. Поэтому не случайно мы встречаем имена Уолтера Крейна и Елены Поленовой на страницах известного русского журнала «Искусство и художественная промышленность» (обеим художникам были посвящены обстоятельные монографические статьи). Здание, в котором располагалась редакция журнала, хорошо сохранилось до наших дней.

Почему нам сегодня интересна эта редакция? В ее комнатах шел настоящий диалог культур, редакторы искали общие черты у изобразительного искусства Западной и Восточной Европы. В журнале появлялись лучшие работы художников модерна. При этом большое внимание уделялось русскому модерну и национальному романтизму. На страницах этого замечательного журнала рука об руку шли репродукции произведений У. Крейна, Е. Поленовой, А. Мухи и Дж. Сегантини (называем здесь только несколько имен, которые находились под одной обложкой с произведениями в стиле «Артс энд крафтс».

Среди произведений графики малых форм дореволюционной России, которые несут печать влияния Крейна, следует отметить почтово-благотворительную

марку из серии «В пользу воинов и их семейств». Миниатюра стоимостью 10 коп. + 1 коп. имеет в центре изображение Георгия-Победоносца в борьбе со змеем. Образ Георгия Победоносца стал частью знакового арсенала русской прикладной графики 1910-х годов. Художник Р. Зарриньш уделял большое внимание декоративно-орнаментальным композициям. Он рано нашел в современном ему искусстве примеры для подражания, и графическая виньетка Крейна с изображением святого Георгия вне всякого сомнения была известна Зарриньшу. Общность и композиции, и стиля рисунка пером сразу же бросается в глаза. Р. Зарриньшу будет посвящена отдельная глава этой книги.

Крейн много работал в цвете, но он часто прибегал к технике черно-белого рисунка. При этом он, следуя традициям чернофигурного стиля древних греков-вазописцев, делал фон абсолютно черным. Контур обычно был довольно тонким, и в целом оконтуривание фигур персонажей было очень деликатным, словно у иллюстраций есть звуковой фон в виде тихой музыки.

Первая мировая война стала потрясением для Крейна. Как мы уже отметили, он страстно любил Дюрера и был знатоком немецкой культуры. Его знаменитая картина «Кони Нептуна» висела (и продолжает висеть) на почетном месте в Мюнхенской пинакотеке. К тому же теоретические книги Крейна («Линия и форма» и «Основы рисунка») были переведены на немецкий язык, и русские почитатели художника знакомились с его теориями именно по немецким переводам (большое уважение к художнику в России было совершенно явным, а вот переводов его трактатов в России, к сожалению, не было). Поэтому его имя иногда ошибочно писали на немецкий лад: «Вальтеръ Кранъ».

И вот — Первая мировая война. Германия — страна Дюрера и Кранаха бомбардирует Бельгию. Крейн рисует Германию в виде хищной птицы и посылает рисунок в издательство Ходдер энд Стоутон. Рисунок появляется на страницах благотворительного издания «Книга короля Альберта». Книга была репринтирована и в России (только в черно-белом варианте и в уменьшенном формате). Антивоенное стихотворение Крейна было переведено на русский язык.

И несмотря на то, что убежденному германофилу Крейну было нелегко рисовать антигерманскую карикатуру, это было, тем не менее, очень органично для стиля жизни художника-символиста У. Крейна. Он всегда мыслил метафорами, даже в самых реалистичных своих работах. Он видел в стране-агрессоре хищную птицу. При этом, будучи гуманистом, художник искренне переживал за граждан Бельгии.

Скажем еще несколько слов о вышеупомянутом благотворительном альбоме. Рубеж девятнадцатого и двадцатого веков стал периодом всплеска благотворительных изданий — афиш, альманахов, альбомов, сбор от продажи которых поступал в фонд помощи жертвам войн. Благотворительным организациям удалось привлечь к сотрудничеству многих известных художников, и Крейн был среди них. С началом Первой мировой войны работы художника и его последователей не раз включались в благотворительные сборники, (например, издания Красного креста), так как даже скромное участие в благотворительных акциях такого крупного мастера, как Уолтер Крейн, было способно придать вес любому изданию.

С кем соседствовал художник на страницах этой (ставшей уже историческим памятником) книги? Там были работы Чарльза Гибсона, Эдмунда Дьюлака, Макс-

фильда Пэрриша, Уильяма Николсона. Многие работы художников Европы и Америки имели в основе тот или иной социально-исторический тип, характерный для того или иного живописца и графика.

Крейн скончался в 1915 году. Его подкосила смерть его любимой жены Мэри Эндрюс, которая была его музой и вдохновляла на создание мифопоэтических образов. Имея в папке с письмами приглашение в Россию, подписанное самим М. В. Добужинским, художник так и не побывал в Москве и Петербурге.

В 1917 году в России произошла революция. И типаж людей труда, разработанный Эженом Грассе и Уолтером Крейном, совершенно неожиданно понадобился большевикам для формирования имиджа красивой и уверенной в себе пролетарки, уверенно ведущей за собой в светлое будущее народные массы. Работы Крейна, посвященные первомайским праздникам, очень пригодились художникам революционной России.

Для этой важной миссии нужна была и мужская фигура, ведь в практике советской агитационной графики образ пролетария — строителя нового мира — имел синтетический характер.

В 2022 году в России вышла первая книга о творчестве Э. Грассе. Альбом, составленный искусствоведом А. Анохиным, отличается высоким полиграфическим качеством. Издание дает довольно полное и разностороннее представление о женских типах Грассе. Этот же автор составил и интересный альбом о творчестве Крейна. Получилась интересная дилогия, отражающая стиль двух очень близких друг другу по стилю художников.

Должны когда-нибудь появиться подробные книги о Крейне, анализирующие его типажи. Созданная художником Предвестница весны (образ девушки,

символизирующей май месяц), а также принцессы, русалки, храбрые рыцари и страшные драконы — важнейший вклад в персонажный мир символизма и модерна.

Мы не можем проанализировать на этих страницах все, что создали художники разных стран, развивая образы, созданные Крейном и обогащая их национальными чертами. Но нельзя не упомянуть того, как сильно творчество художника повлияло на искусство стран Северной и Восточной Европы.

И здесь мы вспомним имя финского живописца и графика **Аксели Галлен-Каллелы** (1865–1931), которому будет посвящена отдельная глава. Персонажная галерея А. Галлен-Каллелы необыкновенно обширна и разнообразна. Какие темы и приемы взял он у мастеров движения «Артс энд крафтс»? Это усиленный педалированный контур, локальный цвет и декоративно-плоскостная моделировка форм.

Нельзя также не упомянуть польского художника и драматурга **Станислава Выспяньского** (1869–1907). Он так же, как и Крейн, обводил изображаемые формы тонким контуром, любил романтическую приподнятую атмосферу. Подобно Крейну, Выспяньский увлекался мифологией и его персонажный сонм — это герои эпоса и романтической поэзии. Наряду с Яном Матейко Выспяньский по праву считается национальным художником Польши.

Крейн был известен и в Венгрии, и мы не можем не сказать несколько слов о том, что венгерский модерн в течение долгого времени находился под сильным влиянием знаменитого англичанина. Крейн посетил Венгрию в 1903 году — более ста лет назад, и память об этом визите всегда поддерживалась историками искусства и культурологами.

Не забудем, что одним из любимых писателей Крейна был Морис Метерлинк, и венгерские графики при иллюстрировании как самого Метерлинка, так и его коллег-символистов, ориентировались на эстетику «Артс энд крафтс». Назовем здесь выдающихся мастеров венгерского модерна **Шандора Надя** (1868–1950) и **Микшу Рота** (1865–1944). Они отличались разносторонностью техник (живопись маслом, графика, мозаика, витраж) и могут быть названы стойкими последователями движения «Артс энд крафтс». Отсюда и специфика галереи героев этих художников: принцы и принцессы, ренессансные красавицы в изящных платьях, мифологические фигуры из средневекового эпоса и поэзии.

Знаменитого мастера знали и в Чехии. Пражский модерн вывел на мировую арену титаническую фигуру **Альфонса Мухи** (которому также посвящена отдельная глава нашей книги), но были и другие талантливые мастера. Назовем здесь имя **Войтеха Прейссига** — талантливого мастера литографии и плаката. Прейссиг внедрял в графику Чехии модерн именно в крейновском понимании сущности нового стиля. Известно также, что Крейн переписывался с чешским художником-патриотом **Миколашем Алешем**, которого можно считать предвестником чешского модерна, и персонажи которого напоминают любителям искусства о знаменитых исторических личностях Чехии.

Подытоживая разбор персонажного мира У. Крейна, отметим, что это был удивительно разносторонний художник и стилистика изображения сказочно-мифологических героев, с одной стороны, и людей труда, охваченных толстовской идеей взяться за руки, с другой стороны, отличается высокой степенью оригинальности и неповторимости.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «УОЛТЕР КРЕЙН»:

1. Перечислите типажи, созданные Уолтером Крейном в живописи и графике.
2. Культура каких стран и каких исторических эпох помогала художнику создавать свои уникальные типажи?
3. Суммируйте ваши знания о движении «Артс энд крафтс» и назовите графические приемы, которые являются общими для всего персонажного мира У. Крейна.
4. Опишите на выбор одно из произведений художника, содержащее тот или иной социально-исторический тип.
5. Предложите план газетной или журнальной статьи о типажах в творчестве Крейна.
6. Проведите поиск биографических данных о художниках Р. Эннинг-Белле и Г. Осповате и сравните воздействие эстетики У. Крейна на обоих этих мастеров графики.

# Артур Рэкхем

# (1867–1939)

Артур Рэкхем родился в 1867 году в Лондоне, в семье чиновника английского адмиралтейства. Детство художника складывалось вполне благополучно. Он получил великолепное домашнее воспитание, а затем учился в престижной художественной школе «Лэмбет-скул» у Уильяма Льюэллина. Получив отличную выучку и создав программную картину маслом «Танец на сельском празднике», молодой живописец обратился к графике и целиком посвятил себя книжной иллюстрации.

Дипломная работа художника была посвящена танцу. Вот бы ему и всю жизнь заниматься музыкальной и хореографической темой, воспевать счастье мирной жизни. Но его увлекли тайны подсознательного, герои сновидений и мечтаний. За долгую и яркую жизнь лондонский волшебник создал немало запоминающихся циклов иллюстраций к художественной литературе, и везде трагическое преобладает над комическим.

Это «Басни Эзопа», «Алиса в стране чудес» Кэрролла, «Ундина» немецкого романтика де ла Мотт Фуке, «Золушка» Шарля Перро, «Детские и семейные сказки» братьев Гримм, «Питер Пэн» Джеймса Барри и многие другие циклы. Трагическое начало явно превалировало.

Когда художник уставал от работы гуашью и акварелью, он абстрагировался от цвета и объема и начинал рисовать черной тушью, рисуя эльфов и изящных танцовщиц в прозрачных одеждах. Из-под его пера выходили то замечательные силуэтные изображения, то цветные композиции, выполненные в смешанной технике.

Отметим, что искусство силуэта было очень значимо для модерна. Черно-белые абрисы создавали такие большие художники как Поль Коневка в Германии, Константин Сомов и Мстислав Добужинский в России. А в Англии самым выдающимся силуэтистом по праву считался А. Рэкхем. Книга «Золушка» с иллюстрациями его работы считается шедевром силуэтной графики.

Но силуэт был только одним из разделов обширного творческого наследия художника. Гораздо чаще он работал в смешанной технике, сочетая гуашь и акварель. Оформляя книги, он строго соблюдал принцип ансамблевости и увязывал оформление обложки со стилистикой полосных иллюстраций, заставок и концовок.

Биографы художника давно заметили, что Рэкхем очень внимателен к задним планам своих композиций. И в них много загадок и тайн. Он нередко размещает на заднем плане силуэт одинокого дерева, который делает читателю книги какие-то таинственные знаки, предупреждает о чем-то.

Скрытые пласты значений этих задних планов с обязательными гротескными силуэтами деревьев не раз становились предметом размышления ученых. Герои Рэкхема беседуют с деревьями, вступают с ними в диалог.

Рэкхем считается фрейдистским художником. Психоаналитики нередко видели в его ландшафтах изображение тайн подсознательного, приглашение читателя (зрителя) в тайники, где гнездится страх и предчувствие смерти. Эти страхи воплощают разные сказочные существа — тролли и гномы, черные птицы, карлики и разные чудовища. Все они в разной степени внушают положительным героям (а заодно и читателям) чувство страха.

И эти страхи оказываются преодолимыми. Их всегда побеждает красота, воплощенная в образе прекрасной девушки. Художник создал особый типаж совершенного женского лица с тончайшими чертами, вызывающими восхищение. Он рисовал русалок и сказочных принцесс и делал это так, словно их красота должна была составить антитезу миру троллей и злых гномов.

Хронологически творчество Рэкхема располагается в первой половине века. Ему были чужды новейшие авангардистские направления в искусстве, и это важно для нас — мы не будем искать в творчестве художника параллелей с сюрреализмом Дали или Магритта, хотя можно взять репродукции их произведений и проследить типологию конструирования сюрреалистического образа.

Немаловажно и то, что Рэкхем скончался в один год с Зигмундом Фрейдом (основатель психоанализа тоже умер в 1939 году), и с тех пор эти два имени довольно часто упоминали вместе. Но, конечно же,

не из-за общего года смерти, а из-за пристрастия обоих знаменитых людей к тайнам подсознания. А журнальные статьи о Фрейде (особенно о его концепции толкования снов) оформители нередко украшали работами Рэкхема. При этом Рэкхем никогда специально не иллюстрировал Фрейда, не создавал композиций, навеянных его трактатом «Толкование снов». Психологи сами стали обращаться к творчеству Рэкхема, когда шла речь об оформлении литературы о сновидениях.

Несмотря на тягу художника к трагизму и подземельям подсознательного, у его произведений вполне счастливая судьба. Работы художника не раз включались в разного рода благотворительные сборники, (например, издания Красного креста времен Первой мировой войны), так как даже скромное участие в благотворительных акциях такого солидного мастера как Артур Рэкхем было способно придать вес любому изданию.

Имя Рэкхема было очень значимым для российской художественной традиции. Об этом свидетельствует хотя бы огромное число последователей и подражателей, которые нашлись у Рэкхема в Петербурге, да и в других городах нашей страны. Его любили и почитали, у него учились, с его неподражаемым стилем в сердце пытались прочитать русскую классику, например, А. С. Пушкина (поэта, имени которого Рэкхем, скорее всего, не знал), пробовали даже взглянуть его глазами на русскую природу…

Так, в иллюстрациях к Пушкину появился силуэт знаменитого «рэкхемерического» дерева, машущего ветвями. Мы можем вспомнить произведения Г. Нарбута — художника, который в большой степени ориентировался на английскую графику и, в частности,

на Рэкхема, при выработке своего индивидуального стиля. Он тоже создал свою сказочную Вселенную, полную тайн.

В двадцатые годы, уже в советскую эпоху была переиздана замечательная книга искусствоведа Петра Максимилиановича Дульского «Современная иллюстрация в детской книге», и заставкой для первой главы этого издания была выбрана виньетка работы Рэкхема. Период славы художника длился в России недолго: до начала двадцатых годов. Гонения на буржуазную детскую книгу, инспирированные Пролеткультом, конечно же, затронули искусство силуэта, всегда бывшее возвышенным и аристократичным. Так было предано забвению имя Рэкхема, а заодно и его российских почитателей — Д. Митрохина, В. Конашевича и С. Чехонина.

Лишь в девяностые годы двадцатого столетия, когда перестроечные процессы затронули издательское дело, за английской графикой было, наконец, признано законное право считаться одной из самых совершенных школ. Более свободное, чем в 1940–1950-е гг. упоминание имени Рэкхема в связи с Д. Митрохиным и В. Конашевичем, переиздания поэтических сборников и сказок с иллюстрациями Рэкхема и его ближайших коллег, например, художника Эдмунда Дьюлака (который создал немало графических циклов к литературным произведениям самых разных авторов), ознаменовали возвращение российских любителей искусства к творчеству выдающегося мастера графики. Или, может быть, правильнее будет сказать, что это уникальное рэкхемовское наследие лишь частично вернулось к нам?

Уже имеющиеся современные издания английских сказок и детских песенок, выпущенные московскими и петербургскими издательствами, очень красивы, эсте-

тичны, радуют глаз. Они по праву занимают достойное место на книжных полках. Мы видим, что рэкхемовские дремучий лес и архитектурный ландшафт развернулись перед российскими читателями во всем своем великолепии. Для обозначения художественного пространства Рэкхема был даже выдуман специальный термин — «лесная рэкхемерия», но это слово чаще обозначало мрачный и почти трагический мир.

Итак, рэкхемерия... В разные периоды времени эта сказочная территория вызывала у любителей искусства очень сложные чувства. Трагическая муза художника навевала грусть, уж больно мрачной казалась страна Рэкхемерия, уж слишком скорбными и трагичными были ее прекрасные контуры... Как будет правильнее сказать: «красота скорби» или «прекрасная скорбь»? Ответ найти трудно. Рэкхем и его уникальные типажи еще не оценен в полной мере искусствоведами и книголюбами. Слишком долгим было забвение, слишком рьяно красные агитаторы двадцатых годов вычеркивали буржуазных художников из списков обязательных для советских детей книг. Сегодня мы переживаем своего рода возрождение интереса к Рэкхему, который был популярен в России до революции.

Кстати, силуэтной Золушке нелегко будет искать путь к сердцу российских любителей искусства, ведь миллионам зрителей полюбились как минимум два фильма о Золушке, и как теперь будет пробиваться к нашим сердцам нечто новое, не похожее на устоявшиеся имиджи? При этом ясно одно: разворачивающийся перед нами причудливый мир создал большой художник, любивший детей и искренне хотевший подготовить их к жизни, в которой не все радужно и светло.

Этот замечательный художник словно никогда не умирал. Тиражи переизданий его книг поистине огромны, просто фантастичны. Недавно в России вышли сразу два небольших альбома с иллюстрациями А.Рэкхема. Книги и открытки о творчестве художника быстро раскупаются. Но важно не только это, а еще и то, что неповторимым стилем Рэкхема вдохновлялись многие художники-иллюстраторы.

Кажется, что художник не покинул сей мир в 1939 году, а лишь побывал в длительной творческой командировке в каком-то фантастическом измерении и сегодня возвратился к нам. Возвратился, чтобы рассказать о диковинных лесах, в которых живут эльфы, о сказочных замках, о «подсмотренных» в лесах завораживающих танцах, еще не освоенных хореографами (не потому ли Рэкхема так любили оформители нотных изданий и книг о балете?).

Но это только кажется. Художник ушел из жизни много лет назад; он скончался в год начала самой страшной войны в истории человечества. В его полных трагизма работах, посвященных ужасному и трагическому, содержались не только фантазии на тему чудовищ и эльфов, но и гениальные пророчества будущих катаклизмов. Поэтому Рэкхема принято считать художником трагической музы и рассматривать многие из его работ под знаком учения З. Фрейда.

Но не следует забывать, что, показывая нам прекрасных русалок и изящную Золушку, художник призывал человечество беречь красоту, восхищаться гармонией… И как прекрасно, что эта гармония не забыта и сегодня.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «АРТУР РЭКХЕМ»:

1. Перечислите персонажей работ Рэкхема. Ближе ли они к сказочному миру или к реальности?
2. Как тема леса отражается на облике героев произведений художника?
3. Опишите одного из персонажей, созданных Рэкхемом. Как этот персонаж вписан в окружающую среду (природную или городскую)?

# Джон Гэсселл
# (1868–1948)

Талантливый английский живописец, иллюстратор и плакатист Джон Гэсселл (1868–1948) родился в английском городе Уолмере-на-Дувре. Он мечтал о карьере циркового артиста. К тому же он очень любил физические упражнения и втайне надеялся, что наряду с карьерой акробата он сделает еще и военную карьеру. И, казалось, что он и сам не заметил, как стал художником, мастером детской книги и плаката. Крупнейшим произведением Гэсселла был плакат, получивший обиходное название «Веселый рыбак». Текст был таким: «Курорт Скегнесс успокаивает нервы».

Это была конкурсная работа. Организатором конкурса была железнодорожная компания «Грейт норзерн рэйлуэй». Художник нарисовал капитана рыболовецкого судна, который пустился в пляс по побережью. Но по какому поводу? Оказывается, капитан стал жа-

ловаться на мигрень, а врач, не зная, что перед ним моряк, прописал больному... морской воздух. И капитан, чуть было не сошедший с ума от абсурдности жизни, помчался по побережью в каком-то непонятном экстазе.

Плакат имел ошеломляющий успех, и популярность курорта поползла вверх. А манере Гэсселла стали подражать художники-мультипликаторы. В городе Скегнессе уморительному персонажу поставлен памятник, вокруг которого любят играть дети. Существует множество сувениров из разных материалов в форме веселого рыбака. Он словно стал литературным персонажем и получил вторую жизнь за пределами плаката.

Гэсселла и его типаж редко упоминают в общих работах по эстетике модерна. Это связано с тем, что они проходят главным образом по ведомству детской книги. Но он внес большой вклад и во взрослое искусство. Под влиянием типажа веселого рыбака карикатуристами нескольких стран Европы были созданы юмористические рисунки, в центре которых были смешные толстяки и забавные пузатые животные. В одной из книг по истории английского искусства стиль Гэсселла был обозначен словами clearcut style — ясный стиль. И эти слова с достаточной степенью точности отражают особенности манеры Гэсселла.

Попробуем обобщить некоторые основные черты веселого рыбака. Его фигура тяготеет к форме шара, а руки широко раскинуты, словно он хочет сохранить равновесие. Он забавен, хотя мы обязаны сочувствовать ему: бывалый моряк только что побывал у врача и получил рекомендацию больше бывать на воздухе, а лучше всего — поехать к морю. Ошеломленный пациент чуть не сошел с ума от этого заявления и пустился в пляс по берегу.

Мы отметили, что художник, которому посвящена эта глава, по-настоящему мечтал о военной карьере и одновременно с этим — о профессии акробата. Но судьба распорядилась иначе: талантливый юноша попал в мастерскую голландского художника Ван Хавемета и овладел основами бытовой живописи. Только в своем последующем творчестве он стал преломлять бытовые сюжеты сквозь призму юмора. Так и родился цикл почтовых открыток, имевших в основе неприхотливые бытовые сценки.

Юмористический дар художника заметила фирма «Коулман» — крупнейший в Великобритании производитель горчицы. И художнику стали заказывать рекламные плакаты и оформление упаковки. Он справился с этой задачей столь блестяще, что впоследствии его стали называть «горчичным королем». Произведения художника, посвященные горчице, вошли в историю рекламы пищевых продуктов. Типажи родителей, заставляющих своих чад есть горчицу, стали уникальным примером юмористических произведений, рожденных в рамках фирменного стиля «Коулман».

Талант Гэсселла — это добрый талант. Он щедро делился сокровищами души с коллегами, был очень хорошим семьянином. Художник нуждался в общении и хотел заразить своими идеями и интересами коллег-карикатуристов. И тогда он создал уникальный клуб художников: Лондонский скетч-клуб. В его входили выдающиеся графики Сесиль Олдин, Уилл Оуэн, Дадли Харди. Все они внесли большой вклад в оформление открыток и декоративных виньеток, которые нередко наклеивались на конверты. Манера, в которой работали эти художники, получила название *набросочный стиль*. Сам Гэсселл почти не создавал таких работ, которые напоминали бы беглые скетчи, он поль-

зовался методом моделирования объемов с помощью уверенного четкого контура. И тем не менее именно он стал председателем клуба.

На первый взгляд можно подумать, что Гэсселл, находясь на посту председателя, был суровым и даже грубоватым администратором. Но такое (ошибочное!) впечатление возникает лишь при рассмотрении дружеских шаржей на художника. Он был душой общества и поощрял шутки и клоунские выходки своих коллег (например, эксцентрическое поведение художника Дадли Харди, который очень увлекался цирковым искусством).

Книги, проиллюстрированные Гэсселлом, пользовались большим успехом и давно стали библиографической редкостью. А оригинальные почтовые открытки, созданные по его рисункам и сохранившиеся до наших дней в хорошем состоянии, сегодня очень высоко оцениваются на аукционах. В этих открытках отражен персонажный мир художника Гэсселла.

И вот еще один интересный факт. Яркой и запоминающейся манере Гэсселла стали подражать художники-мультипликаторы. Например, художники студии Уолта Диснея при разработке сюжетов, в которых участвовал знаменитый юмористический персонаж Дональд Дак, учитывали изобразительную схему знаменитого плаката начала XX века.

Для мультипликаторов было важно, что в работе Гэсселла делалась ставка на динамику изображенной сцены и некоторые ситуации буквально просились на экран. В них чувствовалось то же веселое настроение и та же радостная цветовая гамма, как в диснеевских фильмах, но сделаны эти художественные открытия были гораздо раньше. Гэсселл был бы замечательным мультипликатором (в его рисунках столько динамики!), но эта область осталась вдалеке от его творческих устремлений.

Кадры из диснеевских фильмов лишний раз красноречиво говорят о том, что Дисней и его талантливая команда создавали свою уникальную стилистику не на голом месте. Например, мы видим на нескольких марках сцену, в которой Дональд Дак бежит по побережью совсем как известный персонаж с плаката Гэсселла.

В Великобритании тщательно сохраняют наследие художника. Веселый рыбак давно стал всеобщим любимцем. Это уникальный случай, когда монумента удостоился не реально существовавшее лицо и не герой книг, а герой произведения плакатной графики. Он словно стал литературным персонажем и получил вторую жизнь за пределами плаката.

8 марта 1948 года художник ушел из жизни. Проститься с ним пришло очень много людей. На могилу возлагали венки. Когда настала очередь городских властей города Скегнесса, все участники похоронной процессии были удивлены тем, что намогильный венок имеет какую-то необычную форму. Те, кто стоял ближе к могиле, наклонились вперед и пригляделись... Они были ошеломлены: на могиле художника Гэсселла, широко раскинув руки и словно оплакивая своего создателя, лежал... согнутый из железных прутьев и обвитый цветами «Веселый рыбак». Он прощался со своим творцом.

Рассмотрим теперь и других персонажей, созданных художником Гэсселлом и относящихся к эстетике модерна. У Гэсселла было нетипичное для художника прозвище — «Горчичный король». Дело в том, что художник сотрудничал с фирмой «Коулмэн мастард» — известным производителем горчицы и ему была заказана разработка фирменного стиля этой знаменитой фабрики и рекламная кампания. Гэсселл начал рекламировать горчицу с помощью своего любимого

жанра — комического рисунка. Каких же персонажей привлек он для прославления знаменитых пищевых продуктов?

Он создал целую галерею детей, которые не хотят есть. К ним примыкает группа взрослых, которые уговаривают ребенка не пренебрегать горчицей, пытаются внушить мальчику или девочке, что это вкусно. Художник старается делать своих героев максимально смешными, а порой и нелепыми.

Сотрудничество с фирмой «Коулмэн мастард» дало художнику большой доход и еще больше прославило его. Афиши и смешные открытки, посвященные горчице, по праву вошли в золотой фонд мировой рекламы. Все композиции на данную тему очень умело выстроены и побуждают зрителя мысленно включиться в игру и представить себе, как будет далее разыгрываться сценка.

Оригинальный стиль художника не мог не повлиять на оформление рекламы СССР двадцатых годов. Исследований на эту тему пока нет, но есть основания полагать, что они появятся в будущем, так как масштаб личности художника очень велик и русские плакатисты и мастера комических рисунков не могли не знать о таком значительном мастере графики.

Мы узнаем художественные приемы Джона Гэсселла в творчестве выдающегося чешского художника Йозефа Лады (1887–1957). У двух юмористов очень много общего. Лада известен как создатель графического образа бравого солдата Швейка, который хронологически относится к рассматриваемому периоду времени. Лада так же плавно ведет линию, уверенно моделируя форму человеческого тела с колоссальной оглядкой на эстетику японской гравюры.

Швейк Йозефа Лады — родной брат веселого рыбака, созданного Дж. Гэсселлом. Его узнаваемый образ выполнен Ладой с большим мастерством. И хотя Швейк создан Гашеком и Ладой в 1920-е годы, эстетика модерна с присущей стилю декоративно-плоскостной трактовкой форм дает о себе знать. Лада смело использует все художественные достижения искусства рубежа веков, включая наследие японской гравюры. Швейк получился забавным, обаятельным и неунывающим. Принцип *пласматической привлекательности* сработал на положительную характеристику образа.

Скажем несколько слов об общности двух выдающихся рисовальщиков — Гэсселла и Диснея объединяют многие общие черты, и одна из самых важных черт — узнаваемость их стиля читателями и зрителями. Известно, что Дисней опирался на модерн как на палитру художественных приемов, но он уже развернулся в сторону искусства двадцатых годов и — далее — в концерт художественных стилей середины двадцатого века. Типаж диснеевских героев — это не только яркий и эмоционально богатый мир, но и своеобразное прощание с модерном.

Творчество Диснея хорошо известно в России. Напомним читателям, что Уолт Дисней (сегодня его имя чаще произносится как *Дизни*) родился в 1901 году. Он прославился как талантливый изобретатель нескольких анимационных техник, которые были использованы при создании всемирно известных фильмов-сказок.

Дисней был младшим современником Джона Гэсселла. Он также застал моду на Чарльза Гибсона и Гаррисона Фишера, он был свидетелем славы талантливого плакатиста Лейендеккера. Тема внешней привлекательности, миловидности всерьез захватила

талантливого режиссера. Творчество художников-юмористов, среди которых яркой звездой сияет имя Джона Гэсселла, помогло Диснею выработать свои уникальные типажи.

Уолт Дисней скончался в 1966 году. И это значит, что человеком эпохи модерна его никак не назовешь. И все же, смотря его фильмы или перелистывая книги по истории мультипликации, в которых мы видим самые экспрессивные сцены из «Бемби», «Белоснежки» или «Пиноккио», мы не можем не замечать отголосков эпохи декаданса. И некоторые кадры фильмов Диснея — это привет кинозрителям из эпохи рубежа веков, от Джона Гэсселла и его современников-юмористов.

Итак, со дня смерти художника Гэсселла прошло уже много лет. За это время его наследие осваивалось искусствоведами и культурологами. О нем написаны статьи в журналах и подробные биографические очерки. Важно и то, что вышли из печати репринты его лучших книг и наиболее интересных открыток. Персонажи по-прежнему смешны и забавны, а краски и сегодня поражают яркостью сочетаний. Наследие Джона Гэсселла продолжает жить.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ДЖОН ГЭССЕЛЛ»:

1. Почему плакат «Веселый рыбак» приобрел такую популярность?
2. Какие черты работ художника Джона Гэсселла позволяет нам причислить его к стилю модерн?
3. Выберите одно из произведений Джона Гэссела и опишите его с точки зрения психологической и эстетической характеристики персонажей.

# БРАТЬЯ БЕГГАРСТАФФ

## Уильям Николсон (1872–1949)

## Джеймс Прайд (1866–1941)

Существуют и такие типажи, для которых искусствоведы пока не придумали наименования. Два таких имени все чаще мелькают в каталогах аукционов редкой книги и печатной графики малых форм. Но прежде представим себе такой разговор, имевший место в начале 1890-х годов в одном английском семействе:

— Ты не мог бы остаться завтра дома? Я пригласила одного интересного челове…

— Нет, не мог бы! У меня депрессия и я не хочу никого видеть!

— Но этот мой знакомый… тоже художник!

— Художник, художник… Мне во где сидят эти художники! Я в творческом застое и ни с кем знакомиться не хочу.

— Я тогда тебе честно скажу… Я собираюсь за него замуж, и он, так сказать, будущий член нашей семьи. Пожалуйста, останься дома и подай ему руку. Ну, что тебе стоит? Прошу тебя…

— Тоже мне, нашла время выходить замуж…

Рукопожатие все же состоялось. Словесная перепалка между молодой английской художницей Мэйбл Прайд и ее братом Джеймсом Прайдом происходила в самом конце лета 1893 года. Через день после этой беседы график и иллюстратор Джеймс Прайд, преодолевая свою хандру, подал руку своему будущему зятю — живописцу Уильяму Николсону.

Трудно преувеличить значение этого рукопожатия для истории европейской, да и мирового плакатного искусства и графики малых форм. Встреча оказалась поистине «судьбоносной» для культуры Великобритании. Историки искусства вновь и вновь пытаются объяснить, как судьба спасла Прайда от запоя. Ответ прост. Она подарила ему счастливую встречу с таким же талантливым художником, как он сам.

О коллективном творчестве двух художников, которым судьба подарила счастливую встречу, спорят и философы, и искусствоведы. Два молодых человека подружились и занялись совместным творчеством. Не прошло и двух лет после их знакомства, как в Англии стали появляться афиши, подписанные коллективным псевдонимом «Братья Дж. и У. Беггарстафф». А позже в свет стали выходить книги с иллюстрациями, выполненными в этом оригинальном стиле. И то, что Беггарстаффы забыты сегодня в России, что их имена не упоминаются ни в связи с русским плакатом, ни в связи с русским искусством начала двадцатого столетия, на которое Николсон и Прайд оказали

столь сильное влияние, в высшей степени грустно осознавать. Неужели их прежняя популярность никогда не вернется?

Беггарстаффами мгновенно заинтересовались во многих странах мира. У них появились подражатели, последователи и даже конкуренты. Самым главным из них был выдающийся мюнхенский плакатист Людвиг Хольвайн (1874–1949). Он был виртуозом упрощающей стилизации и его прозвали третьим братом Беггарстафф (хотя он и не жил в Англии). Желание *найти третьего брата* не оставляет искусствоведов...

Именно Людвиг Хольвайн с его блестящим владением техникой цветной гравюры может быть назван третьим братом Беггарстафф. Помимо блестящего владения формой, он был еще и выдающимся колористом, и его рекламные плакаты привлекали внимание десятков авторов «товарного плаката», приемы которого быстро перекочевали в почтовую графику.

Хольвайн изображал не только людей и образцы товаров, но и животных. Однако анималистика находится за пределами нашей темы. Впрочем, отметим, что звери Хольвайна похожи на людей, так как жанр Sachplakat (русского аналога этому термину нет, но искусствоведы пользуются словосочетанием «вещественный» или «товарный плакат») предусматривал, что животные держат в лапах какие-то рекламируемые предметы быта, словно люди. В рамках данной книги нам важно отметить, что Хольвейн изображал своих персонажей в стиле беггарстафф.

Этот стиль был известен и в России. Отечественные мастера графики следили за новшествами в мировом искусстве и немало знали о стиле работы двух «братьев». На достижения двух знаменитых англичан ориентировались в своем творчестве такие признанные ма-

стера плакатной и книжной графики как В. Фалилеев, Е. Кругликова, Г. Нарбут, М. Добужинский, Б. Кустодиев и другие. К счастью, творчество некоторых из этих талантливых мастеров нашло отражение на страницах художественных журналов, а также в графике малых форм: на открытках, спичечных этикетках и бумажных жетонах благотворительных сборов.

Малотиражная графика малых форм предназначалась для кратковременного использования. Например, картонные жетоны благотворительных сборов часто выбрасывались в мусорную корзину или попадали в руки детей. А именно эти скромные произведения печатной продукции содержали изображения, скажем, раненых солдат или спасающих их санитарок, выполненные в стиле беггарстаффских афиш.

Коллективный вензель двух братьев, похожий на старинные китайские печати, оказался счастливым. Работы, помеченные этим знаком, украсили крупнейшие в мире коллекции гравюр. К сожалению, никто никогда не пытался учитывать, есть ли такие работы в частных собраниях Москвы и Петербурга, а может быть, и других городов.

Сегодня многие явления в искусстве рубежа девятнадцатого и двадцатого веков описаны, и читатели всегда рады чему-то совершенно новому. В этом смысле история знакомства двух художников, которой посвящена данная глава книги, может быть интересна как для историков модерна, так и для широких кругов любителей искусства. Ведь в ней так много любопытных фактов. И главный из этих фактов состоит в том, что случайная встреча двух художников привела к появлению нового стиля, а вместе с этим и к появлению целого культурного пласта в мировом искусстве.

Пользуясь коллективным псевдонимом, одаренные художники создали едва ли не самый маленький в Западной Европе клуб плакатистов, состоящий всего из двух человек. Ориентируясь на художественные достижения Китая, они стали смело переносить в плакат приемы восточного искусства, в том числе китайского театра теней. Это понравилось далеко не всем современникам двух молодых новаторов, ведь обыватели привыкли к реалистичным изображениям. Человеческие фигуры казались читателям журналов слишком тяжелыми, словно сначала художники создавали «грузное» черное пятно, а уж потом адаптировали контур этого пятна к человеческой фигуре.

Новый стиль стал объектом несправедливой критики (к счастью, не в России, а в Англии). Не всем понравились человеческие фигуры, часть которых обрезана верхней рамкой. Если бы не фирма «Рэйнтри» (известный производитель шоколада и какао-порошка), которая взяла «шефство» над Беггарстаффами, Николсон и Прайд не смогли бы заработать своими свежими по стилю и поэтому далеко не всем понятными плакатами и обложками. А именно с плакатов их самобытный стиль «шагнул» в искусство книжной иллюстрации и, конечно же, привлек внимание почтовых дизайнеров и издателей благотворительных марок.

Рассмотрим особенности освоения стиля беггарстафф чешским искусством, так как в Праге беггарстаффский типаж нашел не только отклик, но и творческое продолжение. У пражских мастеров сецессии было много индивидуальных особенностей, поэтому важно рассмотреть конкретные примеры. В беггарстаффовском стиле был выполнен, например, пла-

кат чешского художника-графика **Ярослава Бенды** (1882–1970) «Выставка объединения “Мир искусства”», в котором широко использована упрощающая стилизация.

Этот плакат является важным историко-культурным документом. Ведь именно на этой выставке жители Праги увидели произведения русских художников, выполненные в стиле модерн. Плакат звал пражан на встречу с русским искусством, а художник Бенда выполнил всю композицию в традиционном для чешского модерна стиле. Здесь чувствуется не только упрощение художественных форм, их геометризация, но и новое мышление, характерное для модерна — мышление аллегориями и символами.

Бенда прожил долгую жизнь, наполненную творческими исканиями и открытиями. Принято считать, что он создал свою собственную школу плаката, для которой характерна лаконичность формы и культ компактного цветового пятна. По своей художественной манере Бенда был настоящим «чешским беггарстаффом»: чувствуется та же макроскопичность изображения и лаконичность форм без деталировки.

Живописец и график **Франтишек Кизела** (1881–1941) по стилю напоминает нам Бенду. Он был всего на год старше своего коллеги, но ушел из жизни намного раньше Бенды. В его плакатах мы также видим нарочитое упрощение форм. Кизела отдал дань символизму. В его работах много литературных аллегорий и аллюзий на поэтическую и музыкальную классику. Подобно Бенде, он стремился превратить форму в плотный корпулентный сгусток.

Кизела работал в разных техниках и жанрах. Он создавал плакаты, экслибрисы и книжные обложки. В 1915 году он создал портрет Яна Гуса, а в 1907 году —

афишу студенческого праздника «Slavnost». Беггарстаффская манера в творчестве Кизелы разбавлена сильным влиянием Мюнхенского сецессиона.

Кизела является автором уникального цикла цветных гравюр к книге Марии Алькофорадо «Письма португальской монахини», который вышел в свет в 1910 году. Рассматривая эту в высшей степени элитарную книгу, нельзя не вспомнить, что стиль беггарстафф тесно соприкасался с индивидуальной манерой Гордона Крэга — выдающегося театрального деятеля Англии. Можно предположить, что Кизела видел именно те работы Дж. Прайда, которые были созданы под влиянием Крэга.

Художник **Тафик Шимон** (1877–1942), прославившийся в области бытовой живописи, является автором уникального экслибриса русской балерины Тамары Карсавиной. Это редкий случай создания (за пределами России) книжного знака в стиле беггарстафф на русскую тему. Мы не знаем, какими иконографическими источниками пользовался автор, видел ли он графические портреты Карсавиной или только фотографии, но экслибрис стал несомненной удачей.

Рассмотрим этот красивый книжный знак. Он имеет восьмиугольную форму. Фигура знаменитой балерины расположена на эффектном светло-зеленом фоне, а шрифтовая композиция размещена в две строки: вверху и внизу. Нижняя строка забрана в рамочку. Экслибрисы в таком стиле создавали у нас Е. Кругликова и В. Фалилеев.

Известно, что Т. Шимон создал свою оригинальную живописную манеру и прославился как виртуоз бытовой живописи и городского пейзажа. Но его прикладная графика представляет не меньший интерес, чем его холсты.

**Минка (Вилемина или Вильгельмина) Подгайска** (1881–1963) была очень разносторонним художником. Она занималась живописью, графикой и декоративно-прикладным искусством. Ее стиль очень близок к эстетике Венского сецессиона и Венских мастерских. Художница трансформировала эстетику братьев Беггарстафф самым причудливым образом. Как и в случае с Я. Бендой и Ф. Киселой, она уплотняет формообразовательные элементы, «растягивает» их по горизонтали и тем самым превращает их в выразительные цветные плоскости.

Именно в такой манере Подгайска создала в высшей степени интересный графический цикл «12 месяцев», в котором сочетаются английские и немецкие влияния. На двенадцати листах расположены композиции квадратной формы. Они содержат символические фигуры, которые порой очень отдаленно связаны с временами года. Для автора работ важна утонченная игра форм, орнаментальных построений, а не тема листа. Обычно художники, обращаясь к теме 12 месяцев, создают сюжетные композиции (например, о зиме и лете), проводя своих героев сквозь впечатления и ситуации, свойственные тому или другому месяцу, прославляя зимние и летние радости. В этом отношении оформители календарей всегда мыслили сюжетно. У Подгайской сюжета нет вообще, он растворен в изысканном орнаментальном узоре.

Не менее интересны и книжные знаки художницы, для которых характерна тонкая прорисовка форм и изысканность художественного решения. Достаточно взглянуть на очень красивый книжный знак Гвидо Марии Выскочила. Здесь воплощены самые передовые достижения европейского и американского модерна.

В середине XX века Подгайска увлеклась изготовлением авторских детских игрушек, и нельзя не отметить, что и здесь тенденция к спрессованности и компактности формы также во многом могла быть продиктована закономерностями стиля беггарстафф. Хочу выразить сожаление, что об этой талантливой художнице очень мало известно.

Наконец, назовем еще одно важное имя: **Эмиль Орлик** (1870–1832). Творчество этого выдающегося художника находится в семантическом поле межкультурных взаимодействий: будучи европейским художником, он активно осваивал искусство Востока и привнес многое из китайской и японской художественной традиции в графику Чехии. При этом он оставался глубоко европейским художником.

Биографическая канва Орлика известна гораздо лучше, чем биография Подгайской. Эмиль Орлик родился в Праге 21 июля 1870 года в семье бедного портного. Ничто не предвещало обращения молодого человека к эстетическим изыскам. Однако талантливый юноша довольно рано начал рисовать и проявил при этом недюжинные способности. Он всего добился своим упорным трудом и даже отдал дань пролетарской теме. Афиша к спектаклю по пьесе Гауптмана «Ткачи» стала крупнейшим в истории плаката произведением на социальную тему. В этом плакате чувствуется определенное влияние экспрессионизма, но этот стиль не стал магистральным для творчества Орлика. Именно беггарстаффская манера заинтересовала талантливого уроженца Праги.

Орлик был профессиональным живописцем и графиком. Он учился в Мюнхене. С 1897 года Орлик начал сотрудничать с известным мюнхенским журналом «Югенд», с которым связано становление немецкого мо-

дерна — югендстиля. Графика Орлика этого периода отличается разнообразием тем: он в равной мере проявлял интерес к бытовым сюжетам и к усложненным символическим построениям. Он активно включал в композиции предметы быта стран Востока, например, японские маски. К тому же Орлик проявлял интерес к символам и эмблемам разного рода и активно сочетал различные предметы в причудливые композиции, в которых отчетливо проявилась фантазия художника. Эти сочетания предметов включали маски, экзотические цветы и самые разнообразные и неожиданные предметы.

В те годы из Китая в Европу пришло искусство силуэта. Силуэтная графика — всего лишь одна из областей, в которых активно работал Орлик. В конце девятнадцатого века в Европе стала продаваться высококачественная китайская тушь, которая стала очень популярной среди художников. Настоящим открытием для мастеров графики стали высококачественные товары знаменитой немецкой фирмы «Пеликан», которая выпускала принадлежности для художников. Фирма имела красивую эмблему со стилизованным пеликаном. От чернил было рукой подать до качественной китайской туши, которой в те годы активно пользовались художники.

Орлик не случайно выбрал стиль беггарстафф как своеобразную стартовую площадку для развития индивидуальной манеры. Этот стиль был во многом продиктован традициями искусства стран Востока. Уже став последовательным адептом беггарстаффской манеры, Орлик решил убедиться, что эти приемы существуют в странах Востока и узнать, насколько глубоко они там укоренены. Художника стали привлекать эзотерические сюжеты. Он увлекся дзен-буддизмом и синтоизмом.

За путешествием в Китай последовала поездка в Японию. Он привез из Японии восхищенное отношение к этой стране и некоторые стилистические приемы, которые он стал активно использовать в своем самобытном творчестве...

Орлик внес большой вклад в искусство книжного знака. Его экслибрисы отражают любовь художника к Китаю и Японии. Даже тематическая палитра книжных знаков Орлика окрашена китайскими пристрастиями. Интересным было и шрифтовое оформление экслибрисов: буквы располагались вдоль извивающихся лент, шли цепью. Некоторые книжные знаки имели в основе сложное переплетение инициалов владельца книжного знака, буквы словно вступали в диалог друг с другом, но эти работы находятся вне рамок настоящей статьи.

Орлик скончался в 1965 году. Это была эпоха, когда в Европе стремительно развивалась техника гравюры на линолеуме и стиль беггарстафф словно получал вторую жизнь. Иными словами, художник застал полное торжество своих приемов в искусстве стран Европы. Творчество Орлика — удивительная нить контактов между Европой и Японией. Он в равной мере принадлежит культуре трех стран — Чехии (бывшей Чехословакии), Германии и Австрии — каждой из этих стран он является непререкаемым авторитетом в области графики. Его произведения репродуцируются в сотнях книг, изучаются не только специалистами по Германии и Австрии, но и учеными, изучающими межкультурные контакты.

В целом творчество Орлика должно быть углубленно изучено в будущем. Например, мало что известно о том, что он был официальным аккредитованным художником во время подписания Брестс-

кого мира и создал ряд портретов исторических деятелей. Есть в творчестве художника и иные неизученные страницы.

Полный обзор персонажей в стиле беггарстафф не был бы полным, если бы мы не упомянули выдающегося плакатиста **Франтишека Ласковского**, известного также под именем Франц фон Ласкофф (1869–1918). Скромный юноша из польско-украинской семьи сделал в Европе оглушительную карьеру. Он создавал плакаты и почтовые открытки. Трудно в двух словах определить, под чьим влиянием он находился, однако налицо приверженность художника плотным формам. Некоторые произведения производят впечатление аппликаций, созданных из цветной бумаги (так в жанре плаката до Ф. Ласковского не работал никто).

Ф. Ласковский родился в городе Быдгощь (тогда город был немецким и назывался Бромберг) и рано отправился на поиски своего собственного стиля в Германию, а оттуда в Италию. Была в его жизни и учеба в Лондоне, словом, он впитал в себя самые разнообразные влияния.

В Германии фамилия художника утратила окончание и приобрела немецкую фонетическую форму: фон Ласкофф. Именно так называли его и в Италии — стране, где он нашел свое призвание — художника-плакатиста и мастера авторской художественной открытки. Ранние произведения Ласковского несут печать подражания творчеству швейцарца Эжена Грассе и отличаются грацией и изяществом. От подражания Грассе он перешел к стилю беггарстафф.

Какие же персонажи привлекали художника Ласковского, кому он отдавал предпочтение? Его работы — настоящая панорама разных видов аристократического досуга. Он создал типаж изящной барышни,

любящей спорт, охоту и прогулки. Она так грациозна, что сразу же привлекает внимание зрителя. Эстетика Ласковского — очень точное попадание в типаж модерна. Художник создал девушку-иероглиф, символизирующую утонченный аристократический досуг. И успех произведений Ласковского, принятие его типажей редакциями журналов и издателями плакатов и открыток — еще одно свидетельство жизнеспособности беггарстаффского стиля.

***

Итак, Уильям Николсон и Джеймс Прайд, два известных плакатиста и иллюстратора имели апологетов в разных странах. Но имен своих подражателей и последователей не знали даже сами Беггарстаффы. Непонимание и непризнание со стороны обывателей сделали свое дело. В 1899 году Николсон и Прайд расторгли творческий союз и пошли по жизни разными путями. А коллективный вензель двух братьев, похожий на старинные китайские печати, оказался счастливым.

Хочется верить, что со временем малоизвестные у нас Беггарстаффы, которые сегодня упоминаются лишь вскользь и по отдельности в публикациях (чаще всего в учебниках по торговой рекламе и истории плаката), займут достойное место в культурном обиходе российских любителей искусства. Их совершенно незаслуженно исключили из нашей художественной жизни, а затем и вовсе предали забвению. Да и персонажи, характеризующиеся плотностью формы (а среди них немало толстяков) не всегда привлекательно выглядят.

Прайд дожил до 1941 года, Николсон — до 1949. Они оба пережили свою эпоху. Ведь уже в конце 1920-х годов плакат стал другим. Появился фотомонтаж, и лишь некоторые плакатисты продолжали работать в стилистике беггарстаффской афиши.

Интересно, что в СССР в 1950-е годы произошло своеобразное возрождение модерна, и большинство (или по крайней мере бóльшая часть) киноплакатов знаменитой киностудии «Ленфильм» создана с использованием декоративно-плоскостной стилизации. Хочется пожелать, чтобы эти талантливые плакаты чаще воспроизводились на почтовых открытках. Это ответвление темы лежит за гранью рассмотрения эстетики модерна, и все же нельзя не поразиться тому, каким ярким был ренессанс приемов стиля ар-нуво и, в частности, стиля беггарстафф в первые послевоенные десятилетия...

Получается, что данное явление только еще сейчас надо извлекать из забвения. Но повторим еще раз: в дореволюционной России братьев Беггарстафф хорошо знали и любили. Любили, несмотря на то, что в прессе на них ссылались опять-таки порознь (критики хвалили то Николсона, то Прайда, забывая, что они работают вместе, что это пусть маленькое, но настоящее художественное объединение). Сегодня о Беггарстаффах выходят книги и альбомы репродукций, а когда-нибудь появятся исследования об апологетах этого стиля, охватывающие искусство сразу нескольких стран.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «БРАТЬЯ БЕГГАРСТАФФ»:

1. Каких персонажей выбирали для своих плакатов братья Беггарстафф?
2. В чем особенности изображения человека в творчестве У. Николсона и Дж. Прайда?
3. Основываясь на материале русской графики, приведите пример изображения человека (графического или живописного), в котором бы ощущалось влияние братьев Беггарстафф.

# ГЕРМАНИЯ

## Генрих Фогелер

## (1872–1942)

В школьную программу отечественных школ давно уже входит изучение творчества И. С. Тургенева и рассматривается понятие «тургеневская девушка». Это нежная лирическая героиня, для которой характерен определенный кодекс нравственного поведения.

Но пока что любителям искусства не так хорошо известно о том, что в истории живописи и графики Европы есть имя художника, который не только воплотил в своем творчестве образ тургеневской героини, но и обогатил его своим собственным восприятием, своей оригинальной трактовкой.

В 2022 году исполнилось 150 лет со дня рождения и 80 лет со дня смерти выдающегося немецкого художника **Генриха Фогелера** (1872–1942), утонченного эстета, разносторонне одаренной личности. Эти даты были отмечены как в Германии, так и в России.

Это важные события для всех, кто любит и изучает культуру Германии, в том числе для историков детской книги и теоретиков стиля модерн. Многие почитатели таланта Фогелера вспомнили его знаменитую картину «Летний вечер».

Сам художник со скрипкой в руке предстает перед зрителями сидящим на веранде в правой части картины. Красивое здание с террасой, которое изображено на картине, спроектировано самим Фогелером. Это его собственный дом, в котором он долгие годы жил со своей семьей. Усадьба носила название «Баркенгоф».

Важно, что картина написана в 1905 году. Именно на эту террасу почтальоны принесли газеты с известиями о революции в России, и художник откликнулся на них, стал читать произведения М. Горького и даже написал ему письмо. Увлечение революционными идеями, а затем и коммунистической идеологией привело к тому, что Фогелер стал интересоваться событиями в революционной России, а затем и в СССР. Его первая семья распалась, и художник переехал в нашу страну. С 1931 года он постоянно жил в Москве.

Генрих Йоганн Карл Эдуард Фогелер родился 12 декабря 1872 года в Бремене, в купеческой семье. Он учился в Дюссельдорфской академии искусств. Занимался как живописью, так и архитектурой, сотрудничал с различными немецкими журналами и издательствами.

Деятельность Фогелера как художника модерна неразрывно связана с так называемой деревней художников в Ворпсведе (чаще называемой колонией Ворпсведе или Ворпсведской колонией).

Ворпсведе — это поистине мифопоэтическое место. Узорчатая графика пейзажистов, сплотившихся вокруг усадьбы Баркенгоф, заставляет забыть, что

отличительной чертой этой местности являются торфяные болота, в которых мало привлекательности для художников.

Но мастера пейзажной живописи видели в окружающей местности прежде всего красоту: деревья, поля и луга были увидены глазами творцов, которые еще не вышли из-под влияния немецкого и европейского символизма.

Художники группы «Ворпсведе» — Ганс ам Энде, Отто Модерзон, Паула Модерзон-Беккер и другие уделяли много внимания пейзажной живописи. Изображая парки и сады, они нередко помещали в центр композиции фонтан, пусть даже и неработающий. Вертикальная доминанта не только способствовала оживлению пейзажа и насыщению картины архитектурным антуражем: безмолвие фонтана создавало атмосферу грусти, увядания и запустения. О Ворпсведе вдохновенно писал выдающийся поэт Райнер Мария Рильке, познакомивший Фогелера с творчеством А. С. Пушкина (сохранилась почтовая открытка на пушкинскую тему, которую Рильке послал Фогелеру, снабдив репродукцию пояснительным текстом).

Жители Ворпсведской колонии были тонкими лириками. Они любили пограничные состояния природы, например, между днем и ночью или между летом и осенью. Часто создается впечатление, что еще в начале века художники группы «Ворпсведе» воспринимали модерн как осень реалистического искусства (ведь многие из них пришли к экспрессионизму).

Живописцы круга Фогелера словно предвидели наступление трагических катаклизмов XX века. Их пейзажи порой трагичны, словно Ганс ам Энде и Паула Модерзон-Беккер, а также и художник, которому посвящена данная глава нашей книги, предчувствовали

катастрофы будущих революций и мировых войн. В полотнах этих художников ощущается некое элегическое любование уходящей красотой.

В целях более глубокого постижения темы ворпсведского типажа мы рассмотрим живописные полотна, на которых изображена жена художника Марта Фогелер. Она была его музой в самом возвышенном смысле этого слова. Фогелер рисует и пишет жену в разных позах и в различном окружении: в доме, на веранде, среди деревьев. Марта всегда выступает как лирическая героиня: она то приглашает зрителя в мир сказок братьев Гримм, то зовет его в гости в богато обставленный и прибранный ворпсведский дом.

Художник много работал в области прикладной графики. Начало XX века было эпохой расцвета графики малых форм, и герой нашего очерка не остался в стороне. Он рано начал работать в миниатюрной графике и колоритные типажи эпохи не замедлили проявиться в экслибрисах и рекламных марках. Например, Фогелером создана серия рекламных марок, посвященных кексам и печенью фирмы «Х. Бальзенс», и здесь нашел отражение сказочный типаж. На одной из композиций мы видим злую старуху-колдунью.

Хорошо известна композиция с изображением Франциска Ассизского, проповедующего рыбам. Впрочем, это не единственное произведение Фогелера, напоминающее зрителю о шуме струй воды... Художником создано множество интереснейших графических работ, имеющих в качестве важного композиционного элемента реку и озеро. Подобно тому, как в фильмах А. А. Тарковского вода играет роль объединяющей мир стихии, в работах Фогелера гидроморфизм — рождение изобразительных форм из водных струй и текущих рек становится важной темой и многозначным символом.

Широко известно, что на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков в рекламу пришли многие выдающиеся художники. Это, например, Пьер Боннар, Жюль Шере, а у нас — уже упоминавшийся на страницах этой книги Иван Яковлевич Билибин.

Молодые дизайнеры проявляли чудеса выдумки и художественного вкуса. Рекламируемые товары то плыли по морю, то оказывались в лапах экзотических животных. А люди, которые появлялись в хронотопе этих небольших произведений, тоже были плоть от плоти того или иного исторического периода, приглашая покупателей то в Античность, то в Средние века.

Фогелер создавал также экслибрисы, обложки и переплеты книг, эскизы для почтовых открыток. Ранние открытки Фогелера часто имели юмористический характер. Некоторые имеют текст «Привет из Ворпсведе». Художник позволяет юмористической стихии увлечь себя. На одной из почтовых карточек он изобразил, как ветер влияет на отдых и работу художников: опрокидывает мольберты, выворачивает наизнанку зонтики. Если бы Фогелер был только художником-юмористом, он бы все равно вошел в историю немецкого искусства.

В нашей стране был очень популярен немецкий модерн, но не было явного интереса к Ворпсведской колонии (кстати, о художниках из Ворпсведе и их любимых типажах мог рассказывать деятелям русской культуры Р.-М. Рильке, написавший очерк о Ворпсведе). Отметим, что Фогелера знали как художники, так и поэты, и в самом начале XX века у него появились поклонники в России. Одним из них был талантливый поэт-символист Валерий Яковлевич Брюсов. Редакция московского журнала «Весы», в котором Брюсов опубликовал статью о Фогелере, располагалась в зда-

нии гостиницы «Метрополь». Переехав в Москву, художник не раз проходил мимо этого здания, но знал ли он о том, что именно здесь готовились к печати его рисунки, которые В. Я. Брюсов тщательно отбирал для журнала.

Фогелера по-настоящему любили если не все члены объединения «Мир искусства», то большинство. Созданная им разнообразная природная и архитектурная среда импонировала петербургским художникам. Творчество Фогелера хорошо знали такие художники как А. Бенуа и И. Билибин. Есть в его творчестве и черты, которыми восхищался К. А. Сомов.

Отметим, что художника знали не только в Петербурге и в Москве, но и в других городах России. Ведь у него немало общего и с московскими живописцами, например, с Александром Головиным, вследствие чего и здесь появляется поле для поисков. В середине 1920-х годов он заинтересовался жизнью в СССР, проникся идеями построения нового общества, и образы изящных тургеневских героинь и поэтесс, ищущих диалога с природой и с Космосом, отошли в прошлое. Художника стал интересовать образ труженика, создателя мировой гармонии.

Известно, что Фогелер был сторонником синтеза искусств. Этот замечательный художник воспринимал мир поэтически. Певучая линия Фогелера, его своеобразнейший подход к проблеме контура, роднит его как с О. Бердслеем, так и с другими крупными мастерами европейской графики.

Нельзя не заметить и общие черты у Фогелера и Борисова-Мусатова. Не забудем, что образы садов, парков и водоемов значили для них не меньше, чем для членов группы «Ворпсведе» или для прерафаэлитов. В творчестве В. Э. Борисова-Мусатова вода играет

роль некоей умиротворяющей стихии. Композиции Борисова-Мусатова пронизаны ощущением гармонии и красоты. Красивый сад с прудом является символом совершенства мироздания.

Здесь опять-таки есть интересная перспектива для исследователя сравнить двух художников-лириков. Взгляд Фогелера и Борисова-Мусатова на взаимоотношение человека и природы — это позиция художников, воспринимающих мир мифопоэтически. Фигура всегда тонко вписана в садово-парковый ландшафт, и это создает у зрителя уникальное впечатление единства мира.

Мы точно не знаем, видел ли Фогелер работы мирискусников, знал ли он о том, что его графические заставки и концовки воспроизводятся в русских журналах. Он мог многое узнать от своего друга Райнера Марии Рильке (1875–1926), от которого он впервые услышал имя А. С. Пушкина. Ну а имена художников-мирискусников? Ведь они помещали лучшие работы немецких художников-графиков на страницы своего журнала.

Фогелер не был тщеславным человеком, не гнался за международной известностью и не коллекционировал свои собственные публикации. Вряд ли он держал в руках номера журналов «Мир искусства» и «Весы», знал о деятельности В. Я. Брюсова и А. Н. Бенуа. Судьба уготовила для него участь советского художника, и в двадцатые годы его индивидуальный персонажный мир претерпел кардинальные изменения.

Очень жаль, что Г. Фогелера никогда не упоминали в СССР в дни юбилеев знаменитых писателей. А ведь художник из Ворпсведской колонии увлекался не только И. С. Тургеневым, но и Шекспиром, братьями Гримм и Рильке. Его привлекали баллады о Робин Гуде (он их иллюстрировал) и проза датчанина

Йенса-Петера Якобсена (Фогелер создал для романов этого писателя книжный переплет удивительной красоты). Нельзя не отметить и разработанный художником фирменный стиль издательства «Инзель». Красота собственной усадьбы и сада позволили ему тонко прочувствовать стиль и лирический настрой «усадебных романов». Женские образы Фогелера — это почти тургеневские девушки, а сказочный лес часто вызывает воспоминания о первом знакомстве с балладами о Робин Гуде.

Графический цикл к прозе Тургенева пока еще неизвестен у нас. А ведь если бы он был издан, к нам бы пришла интереснейшая модификация образа тургеневской девушки. Причем это была бы героиня, обогащенная модерном.

Как мы уже отметили выше, поклонником художника был знаменитый поэт Валерий Яковлевич Брюсов. Вероятно, то, что Брюсов очень любил творчество Бердслея, сказалось и на его предпочтениях в области немецкого искусства. Валерий Яковлевич предпочитал художников, которые были не чужды бердслеевской эстетике.

При рассмотрении цветных открыток и репродукций, посвященных колонии художников Ворпсведе, особенно работ художницы П. Модерзон-Беккер, автору этих строк вспоминаются ранние стихи Анны Андреевны Ахматовой о природе и особом летнем состоянии. И совершенно неожиданно возникает ощущение, что в этом семантическом поле намечаются контуры нового типажа: ахматовско-ворпсведского или даже ахматовско-беккеровского. На первый взгляд, это словосочетание звучит как-то необычно.

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь
Пушистый кот, мурлыкает умильней,
И яркий загорается огонь
На башенке озерной лесопильни.

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу.
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

В немецкой художнице и в самом деле есть что-то ахматовское: прежде всего это мощное созерцательное начало, философское любование природой и осознание ценности каждого мига жизни. Очень хотелось бы провести подробный анализ творчества Паулы Модерзон-Беккер, Генриха Фогелера и Анны Ахматовой, так как общие черты в творчестве двух талантливых женщин буквально требуют появления такого анализа.

Во время Первой мировой войны Фогелер был на фронте, но написал письмо Кайзеру Вильгельму о необходимости прекращения войны, за что угодил на гауптвахту. Известно, что он обращался с письмом и к А. М. Горькому, но этот документ не найден. Полную картину образов, созданных художником, и его социально-политических взглядов мы получим только в будущем, после тщательных архивных поисков.

Художника Э. М. Лилиена (1874–1925) называли еврейским Бердслеем. Он прекрасно изображал библейских персонажей, воссоздавал в своих графических листах детали еврейского быта и компоновал из изображений людей и растений трогательные композиции о любви. Он по праву считается крупнейшим национальным художником. Очень разнообразен жанровый состав произведений художника: среди его работ мы находим газетные и журнальные иллюстрации, плакаты, книжные знаки, издательские сигнеты. Нельзя не отметить экслибрис Максима Горького с изображением русского мужика, стоящего на одной ноге.

В своих работах Лилиен словно сплетал тонкое кружево из линий. Он внимательно следил за тем, чтобы черные массы были уравновешены с теми элементами композиции, которые намечены тонкими штрихами.

Лилиена часто сравнивают не только с Бердслеем, но и с Г. Фогелером. Оба мастера тонко прорабатывали детали изображения, уделяя внимание мелочам. Как Лилиен, так и Фогелер любили заключать основное изображение в декоративные рамки, внутри которых располагалось второе самостоятельное изображение. И это тоже было наследием художника, которому посвящена настоящая глава.

Отметим, что у Э. -М. Лилиена и Г. Фогелера (при всей самостоятельности манер двух художников) влияние Бердслея сочетается с творческой перекличкой с индивидуальным стилем другого английского художника — Уолтера Крейна (1845–1915), которому посвящена отдельная глава. Два персонажных мира могут быть предметом сравнения как по составу героев, так и по художественному стилю.

***

В 1923 году Фогелер посетил СССР. Он написал книгу под названием «Путешествие по России. Рождение нового человека». Книга вышла в год смерти Ленина и потому осталась незаметной. Этот очерк до сих пор не переведен на русский язык, хотя в ней есть много интереснейших наблюдений художника, касающихся новой жизни и немало прекрасных рисунков пером. Показательно, что это был своеобразный отказ от модерна и от его типажей. Но насколько полным и искренним был этот отказ?

В Ленинграде, а потом и в Петербурге всегда было принято тепло вспоминать о визитах зарубежных гостей, описывать их в очерках и даже в произведениях художественной литературы. Но Фогелеру не повезло. Его приезд в город на Неве не был задокументирован (или же соответствющие документы пылятся в архивах и к ним мало кто обращается). Никому и в голову не приходило составить экскурсионный маршрут по его местам. А ведь он видел город глазами художника, лирически воспринимавшего Россию.

И Петроград, и Москва были для него символами русской культуры. К тому же речь идет о художнике, который хорошо знал русскую прозу (он читал Горького, Тургенева и Льва Толстого), и который восхищался красотами Карелии, Финским заливом и Москвой-рекой. Очень интересно, что своему очерку, посвященному посещению Петрограда (1924), Фогелер предпослал заставку с изображением чаек и посвященную ландшафту Финского залива. Море и вообще вода значили для художника очень многое (не забудем, что становление Фогелера как графика

совпало с характерной для эпохи тенденцией к изображению волн). Отсюда многочисленные изображения фонтанов и источников в творчестве раннего Фогелера. И женские образы нередко вступают в сложные семантические связи с окружающей средой, скорее они сохраняют однозначность и декоративность.

Художника восхищали активная жизнь заводов, пионерия и комсомол, ему очень нравились шефские концерты в колхозах. То, что комсомольцы выезжают с концертной программой прямо на поле, искренне восхищало немецкого гостя. Он с восхищением смотрел эти представления. Наверное, это напомнило ему так называемые лесные театры — спектакли которые устраивали на лесных полянах европейские поэты-символисты.

В 1934 году Фогелер переехал в СССР, и у него началась другая жизнь. Бывший живописец-символист, он стал создавать полотна, прославляющие жизнь в союзных республиках. Он легко вошел в сообщество советских живописцев, ибо искренне восхищался социалистическим строем и боготворил Ленина и Сталина. Когда Германия напала на СССР, пожилой художник захотел вступить в народное ополчение, пришел на сборный пункт и на ужасном русском языке заявил о желании защищать СССР от фашистов. Никто, конечно, не решился записать в ополчение настоящего немца.

Как мы уже отметили, с 1931 года Фогелер постоянно жил в СССР. Его переезд курировал известный партийный деятель В.Ленгник, знавший немецкий язык. Но на родине осталась усадьба Баркенгоф, в которой художник создал детский дом: колонию для детей политзаключенных, внутренние помещения которой он

сам оформил фресками на социально-политические темы. В этих композициях было больше от экспрессионизма, чем от модерна.

Нападение Германии на СССР было для Фогелера настоящим шоком. Художник хотел защищать Москву и пришел на пункт записи в ополчение, но ему не дали возможности уйти на войну. Ведь он был немцем, к тому же плохо говорил по-русски.

А вскоре его как немца депортировали в Казахстан. Ему было 68 лет. Жизнь в ссылке не способствовала разработке новых типажей. Да и принадлежностей для рисования у художника почти не было.

Образы раскулаченных крестьян, жен репрессированных, бедноватых пьющих колхозников — вот тот персонажный мир, который увидел в ссылке пожилой художник. И эта группа образов (если только страдалец-художник мог увидеть их глазами творческого человека) уже совсем не походил на персонажей эпохи модерна.

В 1942 году выдающийся художник двадцатого века Генрих Фогелер скончался в больнице совхоза им. Будённого деревни Корнеевка недалеко от Караганды. По некоторым данным он умер в доме директора совхоза, в интерьере, который был так не похож на ворпсведское окружение некогда молодых художников-романтиков. Первая посмертная статья о нем на русском языке вышла лишь в 1974 году.

Художник умер в бедности. И хотя он, будучи депортированным, создавал агитационные антифашистские рисунки для НКВД и посылал их в Москву, переписка с этим ведомством быстро прервалась. Крупный мастер символизма и модерна и видный со-

ветский художник-интернационалист трагически завершил свою жизнь. Он остался без средств к существованию и по-настоящему бедствовал.

Сегодня память о Фогелере берегут в России и в Германии. В Эрмитаже хранится его картина с длинным названием «Рабочий Гамбургской судоверфи, приехавший на отдых в Сочи», но типажность этого полотна относится уже к другой эпохе.

На рубеже двадцатого и двадцать первого веков сам художник и его многогранное творчество стали предметом многочисленных дискуссий, о нем существует большая литература на русском языке. Его творчество очень ценят историки искусства, а в Москве, в музее «Дом Бурганова» установлен его бюст.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ГЕНРИХ ФОГЕЛЕР»:

1. Какие типажи характерны для раннего творчества Г. Фогелера
2. Что общего у персонажей работ Г. Фогелера и произведений художников круга «Мира искусства»?
3. Дайте оценку одного из произведений Г. Фогелера с точки зрения современной ему философии.
4. Напишите эссе о картине «Летний вечер».

## Франц фон Штук

## (1863–1928)

Имя выдающегося мастера символизма и модерна, председателя Мюнхенского сецессиона немецкого художника Франца Штука (1863–1928) очень часто упоминают в связи с немецким символизмом и модерном. Эта фамилия является эмблемой немецкого декаданса.

В 1892 году в Мюнхене было основано новаторское художественное объединение, которому было суждено сыграть эпохальную роль не только в искусстве Германии, но и в мировом искусстве: Мюнхенский сецессион. Это прогрессивное художественное объединение отказывалось от многих канонов академической живописи в пользу картины с более свободной композицией и необычной цветовой гаммой.

За короткий срок Мюнхенский сецессион стал центром культурной жизни города. Он притягивал художников из многих стран. Ф. Штук был одним из его

основателей (вторым был Ф. Трюбнер). Все члены Мюнхенского сецессиона блистательно владели техникой традиционной академической живописи. Но время властно диктовало свои требования. И Штук (так же как и его коллеги по сецессиону) отошел от реализма. Его всецело поглотила мифология.

Штук быстро завоевал внимание русской публики. На рубеже девятнадцатого и двадцатого веков российское искусство охватила мода на немецкий модерн — югендстиль. Мастера немецкого модерна были хорошими знатоками орнамента и костюма, они в равной степени владели особенностями исторической живописи с характерным обилием исторических подробностей и приемами искусства символизма с разнообразием экзотических деталей и необычных персонажей.

Маэстро из Мюнхена был ярким представителем югендстиля. Его можно назвать символистом в самом высоком смысле этого слова и даже одним из первопроходцев стиля фэнтэзи. Сказки, легенды и эпические произведения волновали его всю жизнь. Тема волшебства и сказочных чудес красной нитью проходит через все произведения Штука.

Перелистаем страницы биографии знаменитого художника. Франц Штук родился в 1863 году в семье сельского мельника. Он получил первые уроки живописи в Королевской школе искусств и ремесел, после чего поступил в Мюнхенскую академию художеств. Становление его как художника совпало с волной моды на мифологические сюжеты, и молодой художник дал волю раскрепощенной фантазии и стал воспроизводить на холсте и бумаге мифологический мир.

Штук любил погружать своих персонажей в атмосферу лесной чащи. Изображенный им лес мрачен и угрюм, к тому же художник населил его кентаврами

и оленями с огромными рогами. Это более мрачный лес, чем чаща модного тогда Арнольда Бёклина и эффект мрачности достигается за счет особенной цветовой гаммы и светотеневой лепки: на темном фоне выделяются освещенные мистическим изумрудным или даже перламутровым светом отдельные лица или участки тел.

И у этого свечения есть одна особенность. Мы не знаем его источника. Оно словно берется ниоткуда, и это производит поистине завораживающее впечатление. Штук выборочно освещает своих персонажей, и это необычное явление способствует формированию атмосферы таинственности.

Но не только кентавры, олени и другие сказочные животные пленяли талантливого символиста. В Эрмитаже в течение многих лет экспонировалась картина «Борьба за женщину». Зритель оказывался свидетелем поединка двух первобытных людей. Однако женщина, из-за которой начался поединок не на жизнь, а на смерть, совсем не похожа на женщину каменного века. Перед нами вполне современная красавица, прическа которой совсем не напоминает нам первобытную эпоху. Художник хотел сказать, что и в девятнадцатом веке за право обладать женщиной надо бороться.

Поддаются ли обобщению женские образы, созданные Штуком? Можно ли вычленить общие закономерности, позволяющие перечислить типологические признаки героев этих романтически таинственных полотен?

Да, можно. И едва ли не первым признаком общности персонажей, населяющих мир художника, является атмосфера тайны, завораживающей сказочности. Не последнюю роль играют здесь светотеневые контрасты.

Образ танцовщицы был характерен для модерна, и фон Штук решает его в романтическом ключе. Художник несколько раз обращался к хореографической тематике, и мы можем с уверенностью сказать, что тема танца ему удалась. Образ прекрасной Саломеи, изогнувшейся в вихре танца, можно назвать явным достижением художника.

Голова Медузы Горгоны — один из самых жутких образов, созданных Штуком. В изображении отрицательных образов мы находим черту, специфичную для Штука: он любил изображать людей с... белыми глазами или почти с пустыми глазницами. И это производит завораживающее, подчас жуткое впечатление.

Нельзя не назвать и Люцифера — устрашающего владыку Ада. Картина Штука, посвященная этому мрачному персонажу, имеет квадратный формат. Люцифер представлен на картине очень усталым, в то же время художник стремится передать силу персонажа. Горящие глаза Люцифера говорят о том, что он стремится еще многое совершить.

Ф. Штук жил в эпоху технического прогресса и осознавал, что люди постепенно переставали верить в чудеса. Но любовь к романтическому лесу не иссякала. Завораживающие картины фантаста Штука невольно заставляли поверить, что в лесу можно встретить если не кентавра, то хотя бы единорога. Интересно, что многие русские художники изображали хорошо знакомые всем леса средней полосы России, но если картина имела фантастический характер, то населяли эти леса персонажи, очень похожие на героев фон Штука. Не только некоторые отдельные персонажи, но и элементы живописного стиля были заимствованными.

Очень много общего в изображении таинственной чащи у Ф. Штука и В. Васнецова. Но велика ли общность персонажей, населяющих эти леса? Скорее нет, чем да. У Васнецова меньше диковинных зверей и чудищ и совсем нет обнаженных моделей. К тому же хоть персонажи Васнецова и существуют в сказочной атмосфере лесов и полей, и мы воспринимаем эту вторую действительность как волшебную сказку, в ней нет той романтики ужаса, которую мы находим у Штука. В работах В. Васнецова есть какая-то успокаивающая нота позитива, и зритель не волнуется за героев.

Но как Васнецов добивается этого? Мы верим, что никто из героев не погибнет, в то время как за персонажей Штука можно по-настоящему тревожиться: слишком напряженная атмосфера охватывает зрителя с первых секунд знакомства с картинами. Дело в особой трактовке лесной чащи, которая под влиянием кисти художника может показать нам свой трагический облик, а может предстать перед нами как радующий глаз природный массив. В целом Штук — художник трагической музы.

В литературе принято подчеркивать, что учеником Штука был знаменитый Василий Кандинский (1866–1944). Это действительно так, но среди работ Кандинского мы не найдем ни одной картины, которая целиком была бы выполнена в манере Штука.

При этом Кандинский дорожил тем, что учился у фон Штука. Однако молодого художника не привлекало ни перламутровое свечение, ни тема мистического леса. Он пошел своим путем. Отталкиваясь от манеры своего учителя, Кандинский выработал свой оригинальный стиль.

Каков же он — этот типаж? Дамы в кринолинах. Изящные денди в цилиндрах. Зрители, слушающие исполнение романса певицей. В афише к выставке

объединения «Фаланга» Кандинский использовал образы римских воинов, а в гравюре «Прощание» показал зрителям средневекового рыцаря. Персонажный мир Кандинского очень богат, но в художнике не сразу удается разглядеть русского ученика знаменитого фон Штука. Кандинский любил героев русского фольклора и дам в кринолинах. Художник очень индивидуален, и его неповторимый стиль трудно напрямую связать с эстетикой Штука.

И все же мы попробуем это сделать. Кандинский часто размещает своих персонажей на фоне леса, и природа создает сказочный антураж, немного похожий на фантастический мир Штука. Хотя образ таинственного леса не играл такой значительной роли в творчестве Кандинского, как в картинах Штука.

Отметим еще и то, что Кандинский впервые использовал образ скачущего всадника в качестве аллегории нового искусства. На первый взгляд, выбор был случайным, однако название прижилось. Кандинский увлекся экспрессионизмом, затем выработал свой индивидуальный вариант абстрактной живописи, и увлечение романтическими мотивами и персонажами Штука так и осталось в раннем периоде творчества художника.

Персонажи Штука давно проникли на киноэкран. Выдающийся немецкий режиссер Фриц Ланг (1890–1976) в своем фильме «Нибелунги» использовал все достижения живописи символизма. Немое кино многое брало у классической живописи, а Ф. Штук с его галереей экзотических персонажей по праву считался современным классиком.

Символика леса как обиталища тайн подана создателями фильма с большой степенью тонкости. Немой фильм (1924 года) смотрится и сегодня как масштаб-

ное кинозрелище. В изображении на экране леса чувствуется некоторая искусственность (деревья не были настоящими), но особый дух фильма и эффектные черно-белые контрасты, заимствованные из пейзажей символистов, напоминают зрителю, что темная чаща — обиталище лесных духов и других сказочных существ. Это ли не фон для национального эпоса?

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ФРАНЦ ШТУК»:

1. Опишите атмосферу, в которой действуют персонажи Ф. Штука.
2. Выберите группу персонажей картин Штука и дайте ей общую характеристику.
3. Как, по вашему мнению, можно объяснить популярность Штука в России?

# ФРАНЦИЯ

## Жюль Шере

## (1836–1932)

Талантливый парижский плакатист Жюль Шере хотел придать своим афишам романтическую приподнятость. Он рекламировал цирковые представления, музыкальные вечера и прочие развлечения. Плакаты были богато украшены надписями, причем часто в одном и том же плакате использовались шрифты разных размеров. Но богатство шрифтового материала никогда не заслоняло основное изображение.

Жюль Шере родился в 1836 году в семье печатника. Он с большим удовольствием унаследовал профессию отца и быстро овладел разнообразными полиграфическими техниками. Секреты мастерства, которые он знал, действительно были настоящими полиграфическими тайнами. И художник умело их использовал.

У будущего художника не было возможностей посещать школу, и он рано поступил в учение к литографу. За короткий срок он овладел тайнами литографской печати. Более того, он пополнил свои специальные знания во время поездки в Великобританию. Юный стажер проникся идеями течения «Артс энд крафтс» и изучил повейшие способы печати.

Если бы Шере остался в истории только полиграфистом-практиком, его заслуги все равно трудно было бы переоценить. Но он прежде всего оригинальный и самобытный художник, создавший свой типаж и — в более широком смысле — свой индивидуальный и неповторимый мир.

Вселенная Шере — это яркий праздничный мир, полный огней и танцев. Идеалом художника были живописцы восемнадцатого века — Буше и Ватто, и он хотел возродить карнавальную атмосферу прошлых эпох, перекинуть мост между восемнадцатым и девятнадцатым столетиями. И ему это с блеском удалось. Каждый из персонажей (даже изображенный в приземленно-бытовой ситуации) является участником карнавала.

В то время как многие афиши были двухцветными, Шере подарил плакату обилие цветов и оттенков, которое было характерно для графики восемнадцатого столетия. Это не всегда работало на повышение экспрессивности типажа. Например, А. де Тулуз-Лотрек ценится выше, чем Шере, хотя герои его плакатов изображены с использованием скупой (нередко двухцветной) колористической гаммы.

В конце девятнадцатого века властно заявил о себе яркий индивидуальный стиль Анри де Тулуз-Лотрека. Резкие контрасты черного и красного, гротескное изображение человека и пристрастие к изображению аффектированных заостренных жестов сделали манеру

Лотрека неповторимой. Историки искусства отмечают как неоспоримый шедевр портрет поэта и кабареттиста Аристида Брюана. Эффектная черно-красная гамма и лаконичное решение афиши сделало это произведение знаковым для искусства плаката рубежа веков.

В те годы эстетика плаката проникла и в искусство малых форм — на открытки и театральные программы. Эти жанры графики отличались теми же графическими средствами, что и крупноформатные плакаты.

Изменилась и почтовая открытка. На рубеже веков она стала иллюстрированной, несла уже не только текст, но и изображение, становилась все более совершенной, изысканной. И уже не могла не отражать современных персонажей.

Новые мотивы уверенно заявляли о себе и стремительно проникали в оформление почтовых карточек. Герои Лотрека, Мухи и Шере проникли в почтовую графику. Благодаря классику приключенческой литературы Жюлю Верну и кинематографисту Жоржу Мельесу на французские открытки проникла космическая тема, примеры которой смотрелись в высшей степени необычно. Но основными мотивами были театр, музыка и цирк, а также широкий спектр юмористических тем. Альфонс Муха, Жорж де Фер и Анри Прива-Ливмон обогатили почтовую графику символами разных видов и типов. Например, Прива-Ливмон очеловечил... волну, и лирическая героиня в виде изгибающегося водного массива заняла свое место в хороводе персонажей модерна.

В целом панорама почтовой графики Франции рубежа XIX и XX веков очень разнообразна (мы говорим о Франции, так как Шере после британского периода долгие годы работал именно там). Многие талантливые художники, имевшие европейскую известность,

отдали дань искусству малых форм и с увлечением проектировали упаковку и почтовые миниатюры.

Художники, работавшие над эскизами открыток, были довольно свободны в выборе тем. Модерн тяготел к природным формам, и отсюда обилие растительных орнаментов. Но были и открытки в так называемом геометрическом стиле, хотя Шере был далек от этого направления. Он искренне стремился к жизнеподобию.

Очень популярна была линия, имевшая название «взмах бича». А под влиянием японской гравюры на дереве приобрел популярность образ утонченной лирической героини в свободно ниспадающих одеждах.

И тут напрашивается сравнение персонажей (и творческих манер) тонкого графика Эжена Грассе, который тоже работал в плакате, и Жюля Шере. Шере стремился почти что к живописным эффектам, в то время как Грассе отдавал должное декоративно-плоскостной манере.

Шере не был символистом (в отличие от Жоржа де Фёра и Прива-Ливмона — художников, в творчестве которых каждый образ имел несколько значений). Для него была важна реальная жизнь, и в потоке жизни он был внимателен прежде всего к динамике. Он хотел подчеркнуть легкость движения человеческого тела и при этом мог и не знать, что невольно рисует людей... в состоянии невесомости. Ведь его героини не совершали легкие прыжки, а буквально парили в воздухе. Пусть на высоте всего лишь 15–20 сантиметров над землей, но именно парили.

Страстно любя динамику, Шере часто рисовал артистов цирка — гимнастов и акробатов и вскоре сам перестал замечать, что и обыкновенные герои его афиш, не связанные с акробатикой, приподняты над землей и безопорно двигаются над тротуарами или садовыми

аллеями. Поскольку сам стиль был вполне реалистичным, зритель невольно верил в это парение. В мировом искусстве так изображали только ангелов, но ведь Шере был далек от религиозной живописи.

До первого в мире космического полета оставались многие десятилетия, и можно было бы предположить, что создатели советских космических плакатов не могли не учесть достижения художника, который еще в девятнадцатом веке предсказал идею свободного парения. Но новаторский стиль Шере не был популярен в СССР, и советские плакаты о космосе были совсем другими по стилю.

Шере скончался в Ницце в возрасте 96 лет. Дожив до старости, он переехал на юг Франции. Художник регулярно получал правительственные награды. Он считается одним из крупнейших плакатистов Франции наряду с Э. Грассе, А. Тулуз-Лотреком и А. Мухой. Образы элегантной дамы, спешащей на концерт или на цирковое представление и слегка парящей над землей, стал визитной карточкой французского зрелищного плаката. Художник полностью выразил себя и был счастлив тем, что всю жизнь занимался своим любимым делом.

Эта книга была уже почти завершена, когда в нашей стране появился плакат к фильму Клима Шипенко «Вызов» и начались дискуссии об этой ленте, имевшей большой зрительский успех. Как критики, так и зрители анализировали поведение главной героини в состоянии невесомости, динамику ключевых мизансцен. Зрители восприняли этот фильм как новаторский.

К сожалению, анализируя композицию кадров, рассказывающих о том, как героиня фильма Евгения Беляева (актриса Юлия Пересильд) — торакаль-

ный хирург — делала операцию в невесомости, никто из критиков не вспомнил об уникальной эстетике плакатов Шере. А жаль! Такое упоминание было бы вполне уместным на страницах киноведческих статей. Ведь парижский плакатист гениально предвидел нахождение земного человека в невесомости и тем самым дал жизнь новому типажу.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ЖЮЛЬ ШЕРЕ»:

1. Что общего у персонажей Ж. Шере и А. Тулуз-Лотрека и какие между ними различия?
2. Почему персонажи Шере взлетают над землей? Что добавляет это явление к стилю художника?
3. Сравните одного из персонажей Жюля Шере с похожим персонажем Альфонса Мухи.
4. Чем отличается изображение человека у Шере, Грассе и Лотрека?
5. Каких персонажей чаще всего изображал Жюль Шере? Опишите один из его плакатов (на ваш выбор).

## Эжен Мушон

## (1843–1914)

Французский гравер на металле **Луи-Эжен Мушон** по праву считается крупнейшим французским гравером эпохи эклектики. Его тончайшие гравюры вызывали восторг у ценителей прекрасного во многих странах мира. Мушон тонко, с соблюдением всех градаций тона, гравировал аллегорические и эмблематические композиции для французских марок. Он был и неплохим художником, просто его мировая слава связана с переводом изображений, созданных другими мастерами, в металлографию.

В 1903 году он был приглашен в Россию для создания проектов почтовых марок с портретом императора Николая Второго. До нас дошли типографские пробы этих талантливо нарисованных и выгравированных знаков почтовой оплаты. Однако выпуск не состоял-

ся из-за событий, связанных с Первой русской революцией. Ныне эти пробные оттиски хранятся в Центральном музее связи им. А. С. Попова.

Именно Мушон выгравировал знаменитый сюжет «Марианна-сеятельница», который был положен в основу французских стандартных марок начала XX века. Композиция была выгравирована на основе медали работы выдающегося французского скульптора и медальера Оскара Роти (1846–1911). На марке и медали была изображена Марианна — символ Франции — в виде идущей по полю сеятельницы.

Роти придал фигуре характер символа. Этот талантливый скульптор недаром считался новатором в медальерном искусстве модерна. Он отказался от высокого гурта и вместо высокого рельефа прибегал к плоскому. Современник знаменитых скульпторов Родена, Бурделя и Майоля, он был ярким представителем символизма и модерна.

Роти пользовался огромным уважением среди своих коллег-медальеров, да и среди представителей других искусств. В 1897 году он стал президентом академии искусств Франции. Мушон и Роти — создатели образа Марианны — пользовались огромным уважением в художественной среде Франции.

Для фигуры сеятельницы позировала француженка мадемуазель Раго. Она позировала обнаженной, и в истории почтового дизайна (и в истории графики французского, да и мирового модерна) это уникальный случай, когда для одетой фигуры позировала обнаженная модель. Для Роти (и для Мушона) этот заказ стал этапным в карьере.

Присмотревшись внимательнее к новым знакам почтовой оплаты, французы были поражены: Марианна сеяла против ветра. Это было необычно, и сам собой

напрашивался вывод о том, что художник допустил серьезную ошибку. Назревала сенсация. Но власти не спешили уничтожать выпущенные в свет знаки почтовой оплаты или хотя бы остатки тиража.

Фигура Марианны отличалась необыкновенной грацией и изяществом. Ее волосы развевались так красиво, что художнику простили ошибку, и чиновники почтового ведомства решили ничего не переделывать. Изображенная девушка вполне заслуживала быть аллегорией Франции. Туника красиво облегала ее стройное тело. Она быстро стала одним из символов французского модерна.

Этот поистине легендарный мотив «продержался» на французских стандартных марках много лет. Применительно к этой почтовой миниатюре (вернее, марок разных номиналов было множество, а уникальным был сам мотив) закрепилось два понятия — «линеарная сеятельница» и «рельефная сеятельница» (напечатанные соответственно металлографией и типографским способом). Сеятельница печаталась также в буклетах. Эта марка, так же как и шедевры Викторианского дизайна, полюбилась коллекционерам во всем мире. О ней выходят не только статьи, но и монографии. А поскольку изображение Марианны-сеятельницы встречается еще и на французской монете в 5 сантимов, Мушона уважают не только коллекционеры марок, но и собиратели монет.

Жизнь Мушона можно вполне считать успешной. Начав свою карьеру гравера в период эклектики, художник благополучно дожил до эпохи модерна. Рассматривая выгравированные им греческие марки к Олимпиаде 1896 года, мы видим, насколько близко эклектика приблизилась к декоративизму модерна. Многие орнаментальные построения приобрели самодовлеющее значение, и эклектика понемногу уходила в прошлое.

Талантливый Мушон создал цикл гравюр на античные сюжеты. Фигуры атлетов были заключены в изящные декоративные рамки. В них еще чувствовалось влияние эклектики, но было ясно, что уже набирал силу стиль ар-нуво, который дал мировому почтовому дизайну столь многое. Во Франции стандартные почтовые марки (вернее, их изображения) получали название по именам создателей эскизов. Так появились словосочетания тип Саж, тип Мушон и тип Мерсон (это разные композиции французских стандартных марок, самой известной из которых по праву считается Марианна-сеятельница). Все три типа имеют в основе женский образ, выполненный в стилистике модерна и являются яркими художественными событиями в культуре Франции.

В эпоху модерна марками с изображением сеятельницы пользовались для оплаты писем многие знаменитые люди, например, Анри Матисс и В. И. Ленин. Их почтовая корреспонденция дошла до наших дней. Упомянем также и то, что почтовая марка с изображением сеятельницы встречается нам в фильме режиссера Франсуа Трюффо «Зеленая комната» (1978).

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ЭЖЕН МУШОН»:

1. Докажите, что фигура Марианны-сеятельницы типична для модерна.
2. Почему ошибка Э. Мушона так и не была исправлена?
3. Каковы различия между двумя типами фигуры сеятельницы, созданной Э. Мушоном?

## Жорж Мельес

## (1861–1938)

Наша книга посвящена изобразительному искусству, и кино мы привлекаем лишь для иллюстрирования тех или иных явлений. Однако великий французский кинематографист Мари-Жорж Мельес был не только кинодеятелем, но и талантливым художником, сочетавшим несочетаемое в своем творчестве.

Мельес рано начал рисовать и готовился стать художником. Но судьба распорядилась иначе: родители подарили одаренному юноше маленькую киностудию, и он начал снимать фильмы.

С первых шагов кинематографа в нем ярко выделились две линии: линия Люмьеров (реальное отражение реальной жизни без режиссуры, то есть, говоря современным языком, документальное кино) и линия Жоржа Мельеса (настоящее авторское кино с ярко вы-

раженным фантастическим элементом). В обоих случаях эти две линии, родившиеся в 1890-е годы, фиксируют эпоху модерна, отражают колоритные типажи, но в этой главе мы вспомним именно типажи фантаста и неутомимого изобретателя кинотрюков Жоржа Мельеса, например, персонажей из его фильма «Путешествие через невозможное».

Мы делаем это потому, что Мельес часто выступает в своих фильмах как художник, участвуя в проектировании интерьеров и фона, на котором происходит действие. Облик героев фильмов тоже отличается «сделанностью, так как режиссер задумывает образ специально для анимационного кино.

Мельес и в прямом смысле этого слова совершил путешествие через невозможное, так как насытил свою ленту о космическом полете большим числом разнообразных трюков. Этот фильм — очень важное явление в искусстве, вызывающее интерес не только исследователей модерна, но и всех, кто любит фантастику, особенно космическую.

Группа ученых отправляется в космос. Автор фильма мало знает о невесомости, перегрузках, а главное — о температурном режиме на других планетах. Но автор хорошо знает, что такое жюльверновский типаж. Это образы людей, для которых путешествия и открытия — это почти религия.

А значит, и говорить о таких людях языком искусства следует как-то необычно. Мельесу это удавалось. Он по праву считается одним из пионеров кинематографа и создателем сказочного, трюкового и фантастического кино. Это Циолковский от детской литературы. Очень жаль, что у нас не культивируют жюльверновскую кинофантастику и что нельзя подарить ребенку альбом с кадрами из мельесовских картин.

Однако наша книга посвящена изобразительному искусству, и поэтому Мельес будет интересовать нас как художник, создавший имиджи людей нового типа. Это ученые, ставшие космонавтами, маги и волшебники, сказочные существа. От модерна в них пластика движений, которая характеризовала декаданс.

Он родился в семье богатого парижанина, владевшего обувной фабрикой. На деньги отца Мельес и начал съемку своих первых фильмов. Работая в театре Робер-Удена (театр назывался «Латерна магика»), Мельес выполнял немаловажную миссию ответственного за спецэффекты. В заранее оговоренный момент представления Мельес неожиданно включал кинопроекционный аппарат, и выступление Робер-Удена обогащалось серебряным свечением экрана, а таинственное стрекотание ленты звало в неведомый мир.

Это был в первую очередь фантастический мир, и все же он казался во многом реальным. Ученые, полетевшие на Солнце, беспомощные и недотепистые, почти как некоторые интеллигенты из рассказов А. П. Чехова, совершали неуклюжие движения. К тому же они полетели в космос без скафандров. Очень важно осознавать, что Мельес обогатил мировую фантастику человеческим измерением, а бытовой кинематограф, наоборот, оживил фантастикой.

Изобразительное решение фильмов Мельеса наводит зрителя на мысль, что для создателя ленты важна красота кадра и его насыщенность экзотикой или, в крайнем случае, необычными вещами. И герои у Мельеса необычные. Мы упомянули группу ученых жюльверновского типа, но это только одна категория действующих лиц. Мельес любил классику. Многие персонажи взяты из мировой истории, и Мельес придумывает для них причудливые костюмы.

Владея навыками острого монтажа, Мельес может мгновенно отбросить своего героя в другую эпоху и даже в потусторонний мир. Зрители были в восторге: у них на глазах рождалась новая киноэстетика.

Одним из сквозных образов ранней мультипликации была женщина-бабочка. Остановимся на этом типаже подробнее. Этот образ встречается не только в кино, но и в ювелирном искусстве и на поздравительных открытках начала XX века. Назовем этот образ биоморфным и отметим, что для эстетики декаданса он был очень значимым.

Женщина-бабочка — синтез человека и насекомого. В практике графического дизайна модерна этот образ символизирует легкость, грацию и красоту. Он также тесно связан с хореографией и напоминает нам о смелых танцевальных экспериментах Айседоры Дункан и очень модной в эпоху танцовщицы Луэ Фуллер. Женщину-бабочку мы встречаем не только в кино и в графическом дизайне, но и в ювелирном искусстве (ведь ювелиры эпохи модерна тоже были внимательны к актуальным типажам).

В этом содержится некая таинственная параллель с творчеством Альфонса Мухи парижского периода. Ведь и Муха получал заказы на проектирование интерьеров для спиритических салонов, и в его задачу тоже входило обеспечение неких таинственных «спецэффектов». И пусть Муха не стал художником-фокусником, это все равно интереснейшая страница в его жизни, да и астрономическая тема в его творчестве была ярко выражена.

Но вернемся к сеансам Робер-Удена, на которых великому иллюзионисту ассистировал молодой Мельес. Ошеломленные зрители уходили с представления под таким сильным впечатлением, что потом долго чув-

ствовали себя завороженными. Имея собственный дом в Париже, Мельес оборудовал небольшую киностудию прямо в саду своего особняка (уникальный случай в истории кино). В этом замечательном саду, среди деревьев и кустарников один за другим появлялись на свет фантастические ленты. Они были разного художественного качества, но их количество было просто фантастическим.

Лента «Путешествие через невозможное» в 1975 году была включена в список «100 фильмов, которые надо спасать». В этой киносказке режиссер проявил себя как неистощимый на выдумки новатор. К тому же рубеж прошлого и нынешнего веков — период странного сплава искусства и техники, и Мельес был плотью от плоти этой тенденции. Уже витала в воздухе идея механического человека — робота, которую с блеском воплотит в литературном творчестве талантливый фантаст Карел Чапек — гениальный создатель новых фантастических типажей.

Тема освоения других планет подавалась художниками несколько наивно. Персонажи рассказов и фильмов разгуливали по другим планетам без скафандров. Сидя на полумесяце или гуляя по Луне, лирическая героиня рубежа веков демонстрировала свою стройность и красоту. Но у космических полетов было и более прозаическое применение, например, доставка почты из одного края Земли в другой. Символика Всемирного почтового союза, основанного в 1874 году, постепенно совершенствовалась, и в одном из плакатов появился образ женщины, стоящей рядом с земным шаром и внимательно следящей за почтово-телеграфной коммуникацией. Интересно, что при этом мифологическая героиня обнимала... телеграфный столб и делала это так нежно, как будто у нее в руках хрупкий музыкальный инструмент.

Эта изящная дама в греческой тунике символизировала вестницу связи, своего рода Гермеса в женском обличье. Создавалось впечатление, что космос — это не черная пугающая бездна, а место для веселого карнавала, участники которого с помощью пластики рук объясняются в любви Луне и звездам и грациозно протягивают руки к другим планетам.

Очень популярен тогда был мотив паноптикума и музея восковых фигур: параллельные миры уродцев и восковых персон многое говорили человеку начала столетия. Готовились к выпуску тома киноэпопеи о Фантомасе, на сценах театров часто ставился «Призрак парижской большой оперы». Но самой популярной была, пожалуй, космическая тема, а именно тема покорения Луны и других планет.

Режиссер рассказывает о путешествии на... Солнце, словно он сам уже побывал в космосе. Группа ученых летит... на поезде с живописным паровозом с Земли в космос. Почему они выбрали поезд, а не ракету? Наверное, так романтичнее. Самое романтичное приключение заключалось вот в чем: антропоморфное солнце (с глазами и ушами) проглотило поезд, а потом, вследствие несварения желудка, выплюнуло. И группа ученых, которая находилась внутри вагона, упав куда-то (из фильма неясно куда), оказалась неясно где, но скорее всего на планете, где температура составляла... 3000 градусов.

Что же делать? Ученые лезут в холодильник. Делают они это очень культурно, по-джентльменски уступая друг другу. Холодильник похож на товарный вагон, так что вспоминаются антитоталитарные фильмы, в которых людей перевозят, как... «не людей». Но тут все кончается хорошо. Один ученый остался у двери, чтобы открыть ее коллегам, когда жара спадет и по-

мочь им разморозиться. Как же он сам не сгорел? Это ведь сказка, и в сказочном пространстве с героями все может случиться.

К счастью, путешествие кончается хорошо. Как поется в песне, невозможное стало возможным — нам открыты иные миры. И сам человек изменяется при контакте (пусть даже пока фантастическом и наивном в своей изобразительной предъявленности) с этими мирами.

В 1920-е годы Жорж Мельес был незаслуженно забыт. На смену модерну пришел стиль ар-деко, и модерн стал уходить в прошлое. Техника кино усовершенствовалась и замечательные новаторы мультипликации, соединившие изобразительное искусство декаданса с техническими возможностями движущейся ленты, оказались в забвении. Мельес открыл лавку детских игрушек на вокзале, и даже был доволен судьбой. Но его однажды увидел знаменитый историк кино Жорж Садуль и, ужаснувшись тому, что великий фантаст работает обычным продавцом в привокзальной лавке, за свой счет улучшил условия жизни Мельеса, устроив его в хороший дом престарелых. Там он и скончался в 1938 году.

Садуль совершил благородный поступок, забрав Мельеса из лавки. Но ему не удалось вернуть пожилому художнику и режиссеру былую славу. Мельеса вспомнили лишь на гребне возрождения интереса к стилю модерн, к искусству рубежа веков. Стали появляться интересные и изобретательные экранизации Жюля Верна. Героев фантастики начали прославлять, к ним появился неподдельный интерес. Тогда и вернули в культурный обиход Мельеса — великого фантазера и изобретателя. В двадцатом веке образы, заявленные когда-то Мельесом, словно переселились в мир чешского кинофантаста Карела Земана, который продолжил дело Жюля Верна

и Мельеса и создал несколько прекрасных анимационных фильмов в мельесовском стиле. Эти фильмы прокладывали мост от модерна в двадцатый век.

Что подкупает зрителя в образах ученых и путешественников эпохи модерна? Они необычно одеты, но не только. Искатели приключений одновременно сильны и беспомощны. Они вежливы и обходительны (таким был и сам Мельес). Они хотят приблизить будущее посредством развития науки и техники. И поэтому они интересны нам и сегодня.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ЖОРЖ МЕЛЬЕС»:

1. Какие новые образы подарила человечеству кинофантастика Жоржа Мельеса?
2. Опишите образ женщины-бабочки.
3. Как взаимодействуют в творчестве Мельеса разные виды искусства?
4. Кто из персонажей Ж. Мельеса вызывает у вас наибольшую симпатию и почему?

## Поль Рансон

## (1864–1909)

Группировка французских художников «Наби» была мало известна в СССР, и лишь на рубеже двадцатого и двадцать первого веков стали появляться книги на русском языке об этом художественном объединении.

Слово «Наби» в переводе с древнееврейского означает «Пророки». Члены группировки и впрямь стилизовали свой облик под библейских пророков и в этом отношении они не только были создателями новых типажей модерна, но и активно действовали в контексте художественной культуры своего времени как участники, вернее, субъекты персонажного мира эпохи.

Группировка была основана в 1888 году. Она относится не только к модерну, но и к постимпрессионизму. Члены кружка увлекались творчеством Поля Гогена (1848–1903) и переносили в свое творчество

его колористические и композиционные приемы. Вернувшись из поездки в Полинезию, Гоген щедро делился со своими коллегами разнообразными художественными открытиями, много рассказывал об экзотических странах. Художник имел уникальный опыт общения с народами Полинезии. Аналогичных впечатлений не было ни у кого из его современников. Члены группировки «Наби» жадно впитывали рассказы Гогена и проникались экзотикой далеких островов.

Гоген шел дальше обучения композиции или цвету, он призывал перенять у народов Полинезии свободный и незамутненный взгляд на мир и даже некоторые брачные обычая и традиции. Однако он описывал почти что первобытную свободу нравов, и следовать этим принципам в мелкобуржуазной Франции было невозможно.

Но в реальной жизни у знаменитого постимпрессиониста было чему поучиться. И набиды активно брали у Гогена приемы живописи и некоторые темы, а также перенимали у него увлечение японским искусством. Образы женщин, трактованные в декоративно-плоскостной манере, яркий фон и сдвиг фигуры портретируемого относительно центра были самыми значительными приемами Гогена, которые активно перенимали набиды.

В группу входили Морис Дени (1870–1943), Поль Серюзье (1864–1927), Поль Рансон (1864–1909). Членом группы был также швейцарский художник Феликс Валоттон (1865–1925), манера которого отличалась от стиля основных набидов, но в вопросе о трактовке темы *фигура и интерьер* Валоттон приближался к набидам. В группу также в течение некоторого времени входил великий скульптор Аристид Майоль (1861–1944), каждая из фигур которого являлась символом.

Огромное влияние на эстетику группировки оказали индивидуальные стили постимпрессионистов, а также классические примеры стиля ар-нуво (например, творчество Уолтера Крейна и Эжена Грассе). Их влияние было сильным, однако для более полного понимания идеологии набидов следует полнее познакомиться с понятиями *клуазонизм* и *синтетизм*.

Синтетизм подразумевал единение цвета и формы, контура и колористического пятна. Именно так понимал Гоген слияние воедино контуров предмета и цветовых пятен, участвующих в его формообразовании.

Но наряду с синтетизмом в искусстве Франции был очень популярен клуазонизм, который стоит еще ближе к модерну, чем синтетизм, так как отчетливый педалированный контур выходит на первый план и становится определяющим средством формообразования. Клуазонистские картины очень напоминали витражи.

Набиды очень уважали Гогена и впитали в идеологию и эстетику группы как синтетизм, так и клуазонизм. При этом они придавали большое значение проблеме типажа. Их религиозность, интерес к Священному писанию стимулировали у них тенденцию к созданию религиозно окрашенных образов. Известен портрет Поля Рансона работы Поля Серюзье, на котором знаменитый набид изображен в старинных одеждах, сидящим за столом и держащим в руке посох. Художники глубоко вошли в образы библейских пророков.

Слово *имиджмейкер* (если применять его к художникам данной группировки) было бы, наверное, слишком современным для характеристики набидов, но достаточно точным. Художники активно искали новый типаж, практиковали новейшие стили поведения и модификации внешности и костюма. Они эксперимен-

тировали на самих себе. Многие члены группировки умышленно придавали черты романтических героинь своим женам.

Что же это были за типажи, и какие стили подходили им больше других? Образ женщины, глубоко погруженной в интерьер собственной комнаты и словно находящейся в гостях у самой себя, был задан еще великим австрийцем Гансом Макартом. В эпоху набидов этот образ находил все новые и новые живописные и графические интерпретации. Художники пользовались неограниченной властью в плане сочетания человеческого тела и предметов быта (особенно драпировок и светильников), причем нередко подлокотники кресел и спинки диванов частично закрывали человеческую фигуру, создавая своеобразную интригу (зритель не знал, спит персонаж, скрываемый подлокотниками кресла, или нет).

В плане изображения богатых дам в интерьерах прекрасно обставленных квартир набиды следовали принципам английского движения «Артс энд крафтс», в результате чего получались радующие глаз декоративные композиции, в которых лирические героини (часто жены художников или супруги богатых буржуа, являвшихся заказчиками картин, витражей или гобеленов в манере наби) невольно становились частью интерьера, сливаясь с ним, так как платья и украшения нередко были выполнены в том же стиле, что и мебель и ковры.

Художники-символисты много внимание уделяли литературной основе живописи. Набиды любили мифы и легенды, но при этом трезво подходили к жизни. И все же важной частью творчества Рансона и других набидов была колдовская тематика. Набиды романтизировали облик лирической героини. Более того, они наделяли своих героинь мистически-

ми и даже инфернальными чертами. Глядя на картины членов кружка, можно проникнуться атмосферой магии и окунуться в мир колдовских ритуалов.

Образ женщины был в центре многих произведений набидов. Они увлекались не только Священным писанием, но и мифологией Древней Греции, средневековыми преданиями, фольклором разных стран. Они умело перерабатывали литературные сюжеты и пересказывали их языком искусства, но делали это так, что на первый план выходила декоративность.

Художник **Поль Рансон** (1864–1909), которому посвящена настоящая глава, был плотью от плоти искусства модерна и разносторонне воплощал мистическую и эзотерическую тему во французском искусстве. В его картинах оживают мистические легенды разных народов. Сочетания фигур размещены внутри экзотических лесов и рощ, причем сама композиция полотен нередко работает на шокирующий эффект. Присутствие в картинах Рансона змей и других экзотических животных усиливает эмоциональное воздействие на зрителя.

И хотя Рансон писал еще и картины на бытовые сюжеты, экзотика выходила на первый план. Он был искренне увлечен мифами и легендами, в которых возникала тема колдовства. Как композиция, так и колорит его картин были подчинены созданию этой таинственной атмосферы. Он далеко не случайно изображал своих героев в окружении экзотических растений и диких животных (широкую известность получила его работа «Тигр» — такое панно могла бы повесить в спальне женщина эпохи модерна, увлеченная Р. Киплингом и О. Бердслеем), а также фантастических зверей, которых он, скорее всего, выдумывал сам. Но мы в этой книге анализируем проблему типажности, и для ран-

него обзора группы «Наби» важны люди (хотя и мир животных, окружающий их, тоже является важной характеристикой персонажей).

Тип женщины, который прославил (вернее, сам создал) Рансон, буквально сливается с окружающей обстановкой, словно врастая в жилой интерьер или растворяясь в нем. В портретах жены художника мы видим, что изогнутая линия выполняет одну и ту же функцию — создания декоративной гармонии. Вышеупомянутый Поль Серюзье написал мадам Рансон сидящей в кресле и, словно подражая своему коллеге, применил один и тот же прием при изображении дамы, кресла и кошки. Везде использован один и тот же алгоритм кривизны, благодаря которой создается уникальный эстетический эффект.

К группировке «Наби», которая почти целиком состояла из граждан Франции, примыкал талантливый венгр **Йозеф Риппль-Ронаи** (1861–1927). Мы не посвящаем ему отдельную главу, но этот художник так же, как и все набиды, исповедовал один и тот же декоративный типаж женщины-украшения жилища и рассматривается нами в этой главе из-за стилистической общности с манерой Рансона. Он вполне разделял многие художественные принципы набидов и даже имплантировал их на венгерскую почву. У Риппл-Ронаи было много творческих удач. У себя на родине, в Венгрии, он считается крупнейшим пропагандистом французского искусства конца XIX века и мастером модерна номер один.

Риппл-Ронаи прожил богатую и интересную жизнь. Он учился в Париже, примкнул к группировке живописцев-символистов «Наби» как к кружку поклонников красоты и изящества. Риппл-Ронаи стал проводником французского модерна в Венгрии, одним из символов своей эпохи.

В отличие от Рансона, Риппл-Ронаи не был художником-фантастом. Он черпал вдохновение в повседневной жизни, причем искал какие-то приземленно-бытовые ситуации и не слишком изысканные ракурсы (лампа или спинка кресла могли наполовину закрывать фигуру, однако это давало ощущение безыскусственной непосредственности, как в японских гравюрах). Но ракурсы казались необычными только на первый взгляд. При этом кажущемся отсутствии красоты получались произведения высокого искусства, которое возвышала над бытовизмом именно присущая набидам декоративность.

Риппл-Ронаи имел успех у себя на родине. И лишь пребывание художника в Санкт-Петербурге было омрачено скандалом. В северной столице Риппл-Ронаи получил должность директора декорационной части Мариинского театра. Интересно предположить, что благодаря знаменитому венгру приемы набидов могли бы проникнуть в театрально-декорационное искусство России и на сцену Мариинского театра хоть раз бы вышли артисты в костюмах, выполненных в стиле группы «Наби».

Но этого не произошло. То, что гость из Будапешта увидел на складе декораций, привело его в бешенство. Ведь он был мастером интерьерной живописи и, вписывая человеческую фигуру в обстановку комнаты, соблюдал принципы гармонии. Видимо, он хотел увидеть такую же гармонию в стенах театра и в складских помещениях.

Что же увидел пунктуальный художник-набид на складе? Точных сведений об этом нет, но вероятнее всего, художник столкнулся со случаями небрежного хранения декораций, костюмов или реквизита. Он забыл, что находится в одном из известнейших театров

мира, придрался к мелочам, устроил скандал и расторг контракт. Может быть, именно поэтому он на долгие годы был забыт в России. Лишь переиздания мемуаров К. А. Коровина, написавшего его портрет, пролили свет на эту историю. Портрет, написанный Коровиным — одно из интереснейших изображений художника-наби-да и единственный портрет такого рода в России.

Мы также не посвящаем отдельной главы талантливому швейцарцу Феликсу Валоттону (1865–1925), но не можем не отметить, что и в его творчестве (в той же мере, что и в творчестве Рансона) принцип декоративности играл большую роль при моделировании женских образов. Его сближает с Рансоном тенденция к украшательству: изображенные Валоттоном богатые дамы существуют в роскошных интерьерах богато декорированных квартир.

Валоттон и Рансон уверенно заявили эстетические принципы, лежащие в основе схемы *женщина плюс интерьер*. Однако совсем иная картина и другой ряд образов предстает перед нами, когда мы знакомимся с социально заостренной графикой Валоттона. Отражая трагедии жизни городов (в том числе уличные сцены), Валоттон находился под сильным влиянием Ф. М. Достоевского и даже назвал один из своих графических циклов «Преступления и наказания» (каждый лист был отражением одного из криминальных случаев, хотя работы по своему настроению не были пронизаны трагедией, а скорее были ближе к жанру карикатуры).

Персонажи Валоттона — это тоже действующие лица драм в стиле модерн, но они (при всей общности графической манеры художника) не складываются в общий ансамбль, а скорее образуют две самостоятельные группы.

Получается, что Рансон работал в окружении в высшей степени талантливых людей. И хотя на первый взгляд у набидов был общий сонм любимых литературных героев и типажей, взятых из современной жизни, их творческие манеры не были однотипными.

Временной период существования группы «Наби» отсчитывается с 1888 по 1899 год, но именно в начале XX века сразу во многих странах появились подражания работам членов этого замечательного кружка. К концу девятнадцатого века художники разделились на две группы. Серюзье, Дени и Руссель развивали идеи Рансона о панэстетизме, в то время как художники Боннар, Вюйар и Валоттон отдали дань городской жизни и развивали живопись бытового жанра.

Набиды своим примером (и каждый по-своему) доказали, что театрализация жизни не только вполне осуществима в рамках устоявшегося художественного обихода, но и может быть использована для плодотворного создания художественных произведений высокого уровня. Для нашей книги важны принципы включения женских образов в интерьерную среду и превращение фигуры в многозначный иероглиф, изобразительный символ. Индивидуальная эстетика Поля Рансона в полной мере воплощает эти свойства.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ПОЛЬ РАНСОН»:

1. Как вы понимаете идею театрализации, воплощенную в произведениях художников группы «Наби»?
2. Почему к изображению набидами человека в обстановке жилого интерьера часто применяют слово *декоративизм*?

3. Дайте сравнительную характеристику персонажам работ Поля Рансона и Йозефа Рippл-Ронаи. Какие художественные средства являются общими для работ обоих художников?
4. Выберите один какой-либо подтип, нашедший отражение в творчестве Рансона и его коллег-набидов (богатая дама, принцесса, колдунья, городской житель) и напишите краткое эссе с описанием этого подтипа.

# АВСТРИЯ

## ТИПАЖИ ВЕНСКОГО СЕЦЕССИОНА

### Густав Климт (1862–1918)
### Коломан Мозер (1868–1918)

В 2022 году отмечалось 160-летие со дня рождения Г. Климта, и литература о его творчестве обогатилась новейшими исследованиями. В разных странах мира вышли новые книги, посвященные разным аспектам творчества художника. Его имя приобретает в России все большую популярность.

В наших музеях нет работ этого замечательного художника, но благодаря литературе Климт — сложнейший стилист, отразивший мятежный дух своей эпохи накануне краха Австро-Венгерской империи, становится все ближе современным любителям искусства. И вот один интересный факт: у него появляются последователи в современной России.

Художник родился в 1862 году в предместье Вены в чешской семье. Глава семейства был золотых дел мастером, но это ремесло не давало больших доходов. Семья была многодетной, и сыновья (Густав и Эрнст) с ранних лет должны были думать о заработке. Талант отца передался сыновьям.

Юность Климта была небогатой. Он не пошел по стопам отца в плане ювелирного искусства, но рано проявил тягу к живописи. Талантливый юноша поступил в Венское художественно-промышленное училище, причем делал там большие успехи и добился стипендии.

Одним из самых значительных учителей будущего реформатора живописи был знаменитый живописец Ганс Макарт (1840–1884), которого мы уже упоминали в предисловии к нашей книге. Этот талантливый венский живописец-академист не только обучал молодых людей композиции и колориту, но и давал им жизненные уроки, наставляя их в таком важном деле как получение заказов на живописные работы.

Макарт придавал большое значение внешним эффектам, деталям костюма и интерьера. Он создал свой собственный типаж — образ женщины из буржуазной семьи, погруженной в атмосферу собственного дома с характерным обилием декоративных объектов: ширм, изделий из фарфора, растений в кадках. Все эти атрибуты богатых квартир художник связывал со своим любимым типажом: богатой горожанкой, которой хорошо в своей любимой квартире. При этом Макарт, отдавая предпочтение витиеватым линиям, гениально предвидел художественные открытия модерна.

Ганс Макарт родился в 1840 году — в эпоху романтизма. Поэтому его и считали романтически направленной личностью, дарящей зрителям лирическое настроение. Эмоциональная приподнятость его ра-

бот подкупала посетителей художественных галерей. Учился Макарт в Венской академии искусств. А затем продолжил учебу в Мюнхене — у крупнейшего живописца-академиста Карла Пилоти. А после этого до самой смерти писал картины на исторические и мифологические сюжеты. Обилие в его мастерской музейных предметов и сами масштабы этой огромной мастерской покоряли всех, кто заходил в этот храм искусства. Скончавшись в возрасте сорока четырех лет (в 1884 году), художник прожил короткую жизнь, в которой не было никаких внешних событий, а был только лишь напряженный творческий труд.

Макарт был так популярен в России, что кажется удивительным, что представители русского модерна почти что прошли мимо талантливого ученика Макарта, т.е. Климта. Показательно, что ничто не предвещало возникновения в Петербурге волны макартовской моды. В городе на Неве и без того работало немало талантливых живописцев, но культовыми фигурами они по разным причинам не стали. Странно, что в качестве кумира творцы выбрали художника, который никогда не был в России, не водил дружбу с российскими живописцами и вообще не интересовался нашей страной.

Живописцы Петербурга по-прежнему обращали свой взор в сторону Вены. Они мечтали попасть на экскурсию в огромную мастерскую Макарта, которая еще при жизни художника стала доступной для обозрения. Стремились совершить такое паломничество и многие передвижники. И при этом ведь никто специально не подогревал интереса к венскому академизму, так что моде на это направление было просто неоткуда взяться. А мода тем не менее возникла и была необыкновенно сильной.

В конце XIX века, когда создавался «Венский сецессион» и молодой Климт делал первые шаги на пути к выработке своего собственного типажа, мода на стиль Макарта приобрела просто фантастические масштабы. Она охватила всю Европу и, конечно же, пришла в Россию. Художники К. Маковский и Н. Бодаревский погружали своих героинь в атмосферу роскоши. Не было числа интерьерам, в которых фикусы в кадках соседствовали с роскошными коврами и целыми домашними галереями картин в золотых рамах. Принцип обилия, соседства в одном интерьере разнофактурных предметов буквально царил на макартовских полотнах. Каких только экзотических предметов быта не было на этих композициях! Раковины и музыкальные инструменты, диковинные сосуды и гипсовые рельефы, клетки с птицами и чудо модных ухищрений той эпохи — шкура белого медведя. В таком окружении жили персонажи эпохи модерна.

После октября 1917 года началась масштабная кампания против буржуазного вкуса и стиля. К этому времени в аристократических особняках появилось несколько портретов царской семьи, написанных в стиле Макарта. Как только большевики узнали, что лучшие из царских портретов называли достойными кисти самого Макарта, ненависть к венскому волшебнику усилилась. Как, впрочем, и ненависть к буржуазному модерну. И созданный Макартом типаж ушел в прошлое.

Образ богатой горожанки в роскошном интерьере всплывал в советском искусстве, но кто бы осмелился связать картину советского портретиста с забытым дореволюционным жанром камерного портрета и типажом томной бюргерши?

Макарт был не единственным зарубежным художником, который стал кумиром российских любителей искусства. В 1890-е годы Россию накрыла мода на О. Бердслея. Нельзя также не назвать модные в ту эпоху имена Фердинанда Ходлера и Арнольда Бёклина. И нам следует помнить, что каждый из названных художников создал свой неповторимый типаж.

Но наша задача в рамках данной главы описать типаж, характерный для персонажей Климта. Будем считать, что ориентация на эстетику Макарта является важным свойством климтовских работ. У Макарта Климт перенял не только манеру (которую он, впрочем, неоднократно менял), но и практическую сметку и умение находить богатых заказчиков. Макарт очень любил богатую предметную среду, на его картинах вещи часто бывают разбросаны в живописном беспорядке.

Важным этапом в творчестве Климта стало создание так называемых «факультетских картин» — тематических панно, посвященных философии, юриспруденции и медицине, написанных для университета города Вены. Они вызывали сложные чувства у высокопоставленных чиновников, так как композиция была необычной. Не все понимали, что в Вене рождается совсем новый стиль, неведомая ранее эстетика... Самым известным из этих работ является декоративное панно «Медицина».

Но зато Климт получил широчайшую известность как портретист. Ему делали заказы богатые промышленники и коммерсанты. Художнику блестяще удавалось портретное сходство, и при этом он оставлял на холсте много пустого пространства. Иногда на холсте возникали орнаментальные построения, не имеющие прямого отношения к самому портрету.

Взглянем на картину Климта «Поцелуй». Она широко воспроизводится не только в книгах, но и на изделиях из стекла и фарфора. В чем магия этой необыкновенной картины? К ней привлекают внимание необычный ракурс и растворение фигур в живописном фоне. Здесь есть явное влияние египетского искусства, и в то же время мы видим отголоски искусства Японии.

Таков уж Густав Климт. Его художническое сознание активно перерабатывало модные течения, в результате чего рождалось нечто новое и необыкновенное. Как критики, так и зрители сразу же обратили внимание на оригинальную манеру Климта. У него не было отбоя от заказчиков, хотя выбирал он всегда самых богатых. Портреты жен промышленников и банкиров, отличительной чертой которых был декоративный фон и широкое использование золота, быстро завоевали огромную популярность.

В 1897 году Климт вместе с коллегами-художниками основал новаторское объединение «Венский сецессион». В него входили талантливые живописцы, архитекторы и мастера декоративно-прикладного искусства. В объединение входили самые разные художники, например **Коломан Мозер** (1868–1918). Манера Мозера получила название «геометрический стиль», так как художник часто вписывал изображение в геометрические фигуры и снабжал декоративные рамки строгим геометрическим орнаментом.

Благодаря Мозеру в рамках деятельности Венского сецессиона появился типаж так называемой *мозеровской музы*. Образ темноволосой красавицы с песочными часами в руках был предназначен для рекламы календарей фирмы «Фромм». Этот типаж получил широчайшую известность далеко за пределами Австрии. Помимо него К. Мозер создал множество плакатов, произведений при-

кладной графики малых форм. Ему также принадлежит оформление роскошного журнала «Ver sacrum» («Весна священная»), который издавался на базе «Венского сецессиона». Мозер был дизайнером нового типа — художником-универсалом, способным создавать новаторские произведения во многих областях.

Сецессион по праву считается визитной карточкой города Вены, гордостью австрийской столицы. Но в состав сецессиона входили не только венцы. Многие из членов объединения имели чешские фамилии, поэтому некоторые исследователи полушутя утверждают, что объединение основали чехи на венской земле. Так ли это?

Нет, не совсем так. Ведь кроме чехов в сецессионе были и поляки, и другие представители славянских народов, например, хорватский скульптор Иван Мештрович, создавший свою оригинальную галерею типажей.

Была и одна русская фамилия. Художница Елена Маковская (1878–1967), дочь знаменитого живописца Константина Маковского активно участвовала в работе Венского сецессиона. Маковский был германофилом и в семье говорили по-немецки. Ганс Макарт был одним из кумиров Константина Егоровича. А Елена Константиновна, как представительница младшего поколения, была ученицей К. Мозера.

Маковская близка к женскому движению, которое тогда еще не называлось феминизмом, но уже властно заявило о себе. Ею был создан цикл почтовых открыток на темы русских пословиц. Это удивительный пример соприкосновения «Венского сецессиона» с русской культурой. Для иллюстарирования пословиц были выбраны народные типажи в деревенской одежде.

Мода на «Венский сецессион» возникла в Европе довольно поздно: в 1960-х годах. Именно в это время широкие круги любителей искусства отдали долж-

ное работам великого мастера, познакомившись с такими произведениями Климта как «Портрет Адели Блох-Бауэр», «Портрет Сони Книпс», «Поцелуй», «Меза Примавези» и другими запоминающимися работами великого художника в жанрах портрета, аллегорической композиции и пейзажа.

Сегодня в мире наблюдается печальный процесс так называемой отмены культуры. В это явно реакционное понятие входит и отказ от глубокого изучения русской культуры в странах Европы и в США, а также предвзятое отношение к нашим ученым и даже демонтаж мемориальных досок и памятников русским писателям. Время от времени приходят известия, что прогрессивные ученые, художники и артисты Запада не принимают эту концепцию, возражают против вычеркивания русских имен и фамилий из программ университетов и против закрытия залов русской живописи.

Это важный шаг в борьбе за справедливость. Но можем ли мы надеяться, что в ближайшие годы в Австрии появятся, например, новейшие исследования о творчестве Елены Маковской? Или на то, что российских ученых-искусствоведов пригласят для совместной работы над темой «Климт и русские художники»? Скорее всего, это будет очень нескоро. Но историки живописи хорошо помнят, что тема «Климт и русская живопись» ждет своего исследователя.

Самыми талантливыми художниками, которые учились у Климта, по праву считаются О. Кокошка и Э. Шиле (см. отдельную главу о творчестве Э. Шиле). Оба они участвовали в Первой мировой войне и обобщили свои военные переживания в письмах и дневниках. Оба стали героями художественных фильмов, но на их роли были, к сожалению, подобраны не очень похожие

артисты. Интересно, что как Э. Шиле, так и О. Кокошка отметились в почтовой графике, создав оригинальные открытки для новаторского объединения «Венские мастерские», в которое вошли некоторые известные представители «Венского сецессиона». А Шиле во время Первой мировой войны отвечал за группу пленных русских солдат и офицеров и нарисовал некоторых из них в манере Климта и Ходлера.

Членом Венских мастерских была и Елена Маковская. Выйдя замуж за скульптора Рихарда Лукша, она стала носить двойную фамилию Лукш-Маковская. После развода с мужем она не вернулась в Россию, так как не знала, что ее ждет на родине. Символистские скульптуры, созданные супругами Лукш, вошли в золотой фонд пластики модерна.

Так сложилось, что 1918 год стал годом трагических утрат для искусства Австрии. Эпидемия испанского гриппа стала настоящей трагедией для Европы. Ушел из жизни знаменитый дизайнер Коломан Мозер, реформировавший декоративно-прикладное искусство Европы, в том числе и эстетику витража и изделий из стекла, в которых были элементы портретной графики. Ушел талантливейший ученик Климта Эгон Шиле (1890–1918), которому было всего 27 лет. Оставил этот мир и сам Густав Климт.

Интересно, что многие австрийские мэтры изобразительного искусства имели отношение к медицине. Климт создал панно «Медицина», Мозер спроектировал уникальное кресло для инвалидов, а Шиле разрабатывал тему смерти.

Очень долго о влиянии Климта на отечественное искусство у нас почти ничего не писали. Даже в литературе о крупнейшем русском импрессионисте И. Э. Грабаре не было ничего сказано о его интересе

к «Венскому сецессиону», хотя Грабарь одним из первых сообщил российским любителям искусства о новаторском художественном объединении.

А ведь в России Климта знали и любили многие художники. Первым назовем А. Я. Головина (1863–1930), в пейзажах которого ощущается влияние композиционных приемов сецессионистских картин. У Климта и Головина есть похожие лиричные полотна с изображением деревьев. Они имеют квадратный формат. Оба художника с особым мифопоэтическим чувством изображали березы.

Нельзя не назвать и М. А. Врубеля (особенно его работы на мифологическую тему) с характерной для его манеры свободной компоновкой объемов. Специалисты подробно изучили общие черты манер двух художников — Врубеля и Климта — и выявили интересные закономерности. В горизонтальных композициях художники словно прижимают своих персонажей к нижней кромке картины, на них давит груз впечатлений или каких-то загадочных энергетических облаков.

И Климт, и Врубель хотели отразить в своих работах бесконечность Вселенной, возможность выйти в астральный мир. Обоих по праву можно считать гениальными мифотворцами. И как хорошо, что современные исследования помогают нам постичь эти мифы, глубже их понять.

Итак, основателя «Венского сецессиона» знали и очень уважали в России. И хотя о нем не выходили книги, но тем не менее появлялись статьи авторитетных критиков. Например, И. Э. Грабарь написал обстоятельную статью «Сецессион в Вене». Да и живопись самого И. Э. Грабаря (по крайней мере, некоторые его картины) можно рассматривать как пласт культуры, созданный с оглядкой на сецессионистское движение.

Сегодня мы точно знаем: Климта в России обсуждали, упоминали, его манеру анализировали... Но у него были и ненавистники, среди которых мы находим, как это ни странно, И. Е. Репина. Он не соглашался с композиционными принципами Климта. Не одобрял их и другой известный художник — Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856–1933), который не без злой иронии отмечал, что вокруг картины надо ходить, чтобы найти удобную точку обозрения. И это очень раздражало знаменитого художника...

Современные любители живописи и искусствоведы давно привыкли к этим эффектам. А во времена А. Васнецова это казалось чудачеством, вот Аполлинарий Михайлович и пришел в негодование. Нельзя забывать, что с точки зрения философии той эпохи лирические героини Климта находятся в состоянии эзотерического диалога с тонким миром, вот они и ищут наиболее удобные позы для коммуникации с Непознанным и Неизведанным. И хотя ученые так и не доказали существования тонкого мира, мы обязаны считаться с бытовавшей в описываемое время эстетикой живописи, которая предусматривала существование таинственных полей. Сам Климт никогда не углублялся в философию и тем не менее был настоящим философом в живописи.

Итак, И. Е. Репину и А. М. Васнецову Климт не понравился. Но были и художники, которые отдали дань эстетике знаменитого австрийца. Это, например, Александр Яковлевич Головин (1863–1930), сверстник Климта, в портретах которого чувствуется уважение к стилистике знаменитого австрийца.

Среди русских живописцев, которые выставлялись в «Венском сецессионе», мы находим имя Филиппа Андреевича Малявина (1869–1940). Вглядимся в асим-

метричное построение его картин, в то, как он смело размещал лица портретируемых вблизи края холста (почти совсем так, как делал это Климт), и мы увидим и тут общие черты с творчеством лидера Венского сецессиона. Малявин создал свой индивидуальный типаж русской крестьянки, причем размещение фигуры было асимметричным и в высшей степени нестандартным. Почти таким, как у некоторых сецессионистов.

А еще одна ниточка, связывающая Климта с русской живописью, приведет нас в здание Театра Ленинского Комсомола (Москва). Это здание бывшего купеческого клуба на Малой Дмитровке. В здании сохранились росписи, которые выполнил российский архитектор И. А. Иванов-Шиц (1865–1937). В этих талантливых композициях, выполненных по канонам русского символизма, чувствуется явное влияние климтовских приемов.

А каковы имиджевые характеристики самого художника? Походил ли он на творца эпохи модерна? Нам важно это для полноты постижения имиджевой структуры человека (и художника!) рубежа веков.

Климт стремился к максимальной свободе в одежде. Он ходил по мастерской в греческой тунике. Художник объяснял это спасением от жары и желанием добиться большей раскованности в движениях. Но в действительности это был имиджевый ход. Основателю «Венского сецессиона» нравилось видеть себя жителем античной Эллады. Это давало ему уверенность в том, что его творчество лежит вне временных плоскостей, что он ориентирован на вечность. После 1903 года, когда был раскопан Крит, орнаментика Кносского дворца была необыкновенно популярна, и миф о Тезее, победившем Минотавра, получал новые графические воплощения. Климт создал плакат

с изображением Тезея, причем нагота античного героя вызвала скандал, и художник создал менее откровенный вариант афиши.

Точно так же стилизовал себя под художника эпохи античности выдающийся русский поэт Максимилиан Волошин (1877–1932), который тоже заслуживает упоминания в связи с Климтом (и с проблемой типажности в искусстве).

Оба художника тонко чувствовали смену исторических эпох, разрабатывали тему единения человека с природой и с древними культурами. Волошин сам, своей личностью и своей моделью театрализации жизни заявлял свой собственный типаж — образ человека, живущего у моря и отдающего дань античной культуре. Создав вымышленный образ *киммерийского человека*, Максимилиан Александрович и сам не заметил, как стал даже внешне походить на Климта, несмотря на полноту. Впрочем, знал ли он об этом сходстве?

Современные живописцы очень интересуются венским модерном, возрождают и продолжают его традиции. Появляются и открытки с символистскими композициями, созданными современными живописцами (не называем имен, потому что молодые авторы могут и не признавать, что у них перед глазами был венский модерн, и это их право). Но отметим с радостью, что репродукции работ этих художников и материалы их личных сайтов — уникальные примеры диалога истории с современностью.

Интересно, что Климт, скончавшийся в 1918 году и в течение многих лет не пользовавшийся популярностью в нашей стране, приобретает сегодня в России (как, впрочем, и в мире), множество последователей. Его фигура стала знаковой. Климта не просто любят, ему активно подражают. Можно говорить о целом

климтовском направлении в живописи современной России, а значит, и о появлении новых типажей, которые являются отголосками модерна.

Сегодня число апологетов климтовской манеры в России становится все больше. Не значит ли это, что типаж, созданный Климтом — тип тонко чувствующей женщины из богатой семьи, погруженной в мир декоративных красот, тоже возродился и востребовал своего художника?

Что берут у великого венца современные художники? Необычные ракурсы, локальный цвет, абстрактные элементы, похожие на звезды и прозрачные фантастические пузыри, которые составляют окружение лирических героинь. А у Мозера заимствуют грацию и изящество, уважение к мифологии и стремление насытить жизнь красотой.

Климт актуален. Художник, родившийся более 160 лет назад, вдохновляет современных мастеров кисти и резца, сподвигает их на создание новых, оригинальных произведений. А его персонажи живут на полотнах и рисунках вечной жизнью. Не забыт и К. Мозер, приемы которого оказались необыкновенно долговечными.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ТИПАЖИ ВЕНСКОГО СЕЦЕССИОНА»:

1. Опишите персонажей картин Климта. Какими специфическими чертами они обладают?
2. Прочтите одну энциклопедическую статью (на Ваш выбор) о Г. Климте и сформулируйте основные особенности персонажного мира его картин.

3. Что берут современные художники из творческого арсенала Климта при изображении человека?
4. В чем различия между персонажами Г. Климта и К. Мозера?
5. Дайте развернутое определение понятию мозеровская муза.

## Эгон Шиле
## (1890–1918)

Творчество Эгона Шиле — еще одна яркая страница в истории венского модерна. На первый взгляд, наследие лежит в первую очередь в плоскости экспрессионизма, а не модерна. И все же нельзя обойти вниманием те признаки типажа эпохи Климта, которые отличают работы Шиле и его современника Оскара Кокошки.

Главная общая черта, которая роднит персонажный мир Климта и его знаменитого ученика — отношение к человеческому телу как к иероглифу, который следует разгадать, расшифровать. Вот и Шиле «шифровал» свои идеи в виде символов и ждал от любителей искусства процесса расшифровки. Его в высшей степени символичные композиции о материнстве и детстве, пребывании человека в одиночестве настолько востребованы в современной жизни, что тиражи современных репродукций работ художника все время увеличиваются.

Шиле сверхпопулярен и очень востребован. Его часто сравнивают (по господствующему настроению) с Францем Кафкой, говорят, что это Кафка от живописи, но все же Шиле не литератор (хоть он и писал талантливые стихи), поэтому подойдем к нему как к живописцу, отразившему новаторские открытия модерна в своей самобытной живописи.

Художник родился в 1890 году в Тульне. Он был чехом по линии матери, Марии Сукуповой. Мальчик с детства познал драматизм жизни, ибо семья была не очень благополучной. Эгон видел семейные скандалы, несложившиеся судьбы родственников. Он рос нервным и импульсивным ребенком.

Рисовать Шиле начал очень рано. Он получил художественное образование в мастерской знаменитого живописца Грипенкерля. В 1907 году Шиле познакомился со своим будущим учителем — знаменитым мастером Густавом Климтом. Эта встреча наложила отпечаток на все творчество Шиле, эстетика «Венского сецессиона» осталась с ним на всю жизнь. Проявилась она и тогда, когда одаренный график начал работать над проектами почтовых открыток для объединения «Венские мастерские». А это целая галерея интересных типажей.

В 1909 году художник встретился с критиком Артуром Ресслером, и это знакомство наложило отпечаток на всю его жизнь. Ресслер начал коллекционировать работы Шиле. Затем последовало знакомство со знаменитым архитектором **Йозефом Хоффманом** — одним из основателей брненской архитектурной школы, выдающимся деятелем культуры своей эпохи. Именно Хоффман и порекомендовал Шиле в знаменитое художественное объединение «Венские мастерские», о чем будет сказано ниже.

Творчество Йозефа Хоффмана оказало огромное воздействие не только на архитектуру, но и на изобразительное искусство. Талантливый реформатор художественных традиций родился 15 декабря 1870 года в Бртнице. Он учился в Венской академии искусств у Карла фон Хазенауэра и Отто Вагнера — крупнейшего венского архитектора, в мастерскую которого мечтали попасть все начинающие зодчие. Ему было 39 лет, когда он познакомился с Шиле.

И это знакомство оказалось очень значимым для художника, которому посвящена данная глава. Хоффман мог многому научить талантливую молодежь. Его оригинальное творчество имело под собой прочную методическую основу. Хоффман был одним из создателей и убежденным сторонником функционализма-конструктивизма, и его последовательная приверженность к упрощенным геометрическим формам не раз вызывала бурные дискуссии между сторонниками и противниками конструктивизма. Не родился ли витиеватый, взвинченный контур работ Шиле как антитеза холодному функционализму?

Но на становление индивидуальной манеры Шиле повлиял не только Хоффман. В конце девятнадцатого — начале двадцатого века в Европе был очень популярен индивидуальный стиль швейцарского живописца Фердинанда Ходлера (ниже ему будет посвящена отдельная глава).

Имя **Фердинанда Ходлера** тесно связано с деятельностью «Венского сецессиона». Он известен как выдающийся пейзажист и мастер символико-мифологической композиции. Стилистические приемы Ходлера (прежде всего композиционные) были настолько полно и всесторонне освоены европейским искусством, что без него немыслим систематический обзор европейского модерна и экспрессионизма.

Ходлер привлекал европейских живописцев своими необычными композиционными приемами. Он любил вытянутый по горизонтали формат, умышленно срезал верхний край изображаемых объектов (выше мы отметили, что так поступил, например, Врубель в картине «Демон»). Во многих картинах горизонтального формата Шиле использовал именно этот прием.

Говоря о творчестве Шиле, не следует ограничиваться только его замечательными полотнами. Ибо нельзя обойти вниманием и ставшие сегодня редкостью художественные открытки объединения «Венские мастерские». Эти открытки по большей части выполнены в стиле модерн, однако многие из них созданы на стыке модерна и экспрессионизма. В целом экспрессионизм — это направление в живописи, для которого были характерны изломанность форм, резкие цветовые контрасты и обостренное чувство трагедийности. Оно заявило о себе в самом начале XX века. Венский экспрессионизм несколько иной, чем немецкий. Там больше болезненной хрупкости и какой-то смиренной покорности перед силами судьбы (в то время как немецкий экспрессионизм дал путевку в жизнь многим художникам-бунтарям).

Шиле интенсивно работал как живописец в период, когда Австро-Венгрия была охвачена модой на функционалистскую архитектуру. На рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий в Европе появились первые здания, несущие печать функционализма-конструктивизма. Простота форм, подчеркнутый геометризм объемов понравились не всем. Художники нередко слышали упреки в упрощении форм, отказе от декоративных элементов. Сказалась и своеобразная инерция — австрийские любители искусства были очарованы творчеством уже упоминавшегося нами

Ганса Макарта — художника, любившего различные декоративные «красоты», и им было непривычно видеть в произведениях прикладной графики упрощенные геометрические орнаменты. Вот и творчество Шиле скорее всего было своеобразной антитезой геометрическому стилю. Для его персонажей характерен изящный изгиб тела.

Экспрессионистов привлекало новаторство объединения «Венские мастерские». Оно выпускало высококачественные художественные открытки (в том числе удивительные по красоте виды Праги и Карлсбада). Среди художников-экспрессионистов, которые сотрудничали с этим интереснейшим объединением, мы находим множество художников с чешскими корнями, в том числе Оскара Кокошку и Эгона Шиле. Они оба привнесли в искусство художественной открытки драматизм, тему мученичества, идею «ожога о жизнь».

Во время сотрудничества с этим художественным объединением Шиле создал несколько запоминающихся открыток, которые в полной мере воплощают его неповторимую манеру. В этих открытках традиции «Венских мастерских» соблюдались, но они были обогащены острым ощущением трагедийности и блистательно соединялись с новаторскими приемами Шиле. **Культурный код** Шиле — это ощущение трагедии в любое мгновение жизни и блистательное отражение трагизма в живописи и графике через изломанную или изгибающуюся линию. Персонажи Шиле — это прежде всего трагические герои.

**Оскар Кокошка** (1886–1980) — основатель венского экспрессионизма — был современником Шиле, и имена двух художников с чешскими корнями часто ставят рядом. Он начинал с графики модерна и находился под влиянием манеры Климта и Бертольда Лёффлера, а затем посвятил себя изображению жизнен-

ных драм и трагедий и выработал свою оригинальную манеру, которая сделала его крупнейшим мастером экспрессионистского искусства.

Типичные для Кокошки персонажи населяют поздравительные открытки и открытки религиозного содержания. Они выглядели в высшей степени нетрадиционно. Кокошка пользовался такими приемами как резкий контраст, нарочито грубая упрощающая стилизация форм. Его работы наполнены трагическими символами, связанными со сновидениями. В некоторых его работах биографы художника видят предчувствие Первой мировой войны, которая тяжелым катком проехалась по его судьбе. Его код — это не только смесь модерна и экспрессионизма, но и смесь сна и реальности (чего нет у Шиле).

Оскар Кокошка родился в городе Пёхларне в 1886 году в семье чешского золотых дел мастера. Предки художника по линии отца были масонами. Оскар был довольно мирным и спокойным мальчиком, с юности мечтал стать химиком, но стал художником, попав в мастерскую Густава Климта, которого он боготворил. Там он постиг основы искусства символизма и модерна. Но художником-декоратором, как многие последователи Климта, он не стал. Отметим здесь, что для художников группы Климта очень важна была мифология, тексты античных мифов воплощались в фресках, холстах и плакатах. Характерно, что, как мы уже отметили выше, сам Климт отдал дань индивидуальному мифотворчеству, переодеваясь в одежды древнего грека.

Духовным наставником Кокошки был не только Климт, у которого он учился, но и выдающийся австрийский архитектор и мыслитель Адольф Лоос. У него Кокошка учился культуре мышления и трезвому взгляду на мир.

Появление в гуманитарных науках термина «самопрезентация» побуждает несколько иначе взглянуть на деятельность художников, отражавших в своем творчестве собственную личность, и несколько иначе взглянуть на автопортрет как жанр. Кокошка всегда изображал себя страдающим человеком с печатью пульсирующей мысли на лице.

И у него были основания изображать себя именно таким. Во время Первой мировой войны художник был призван в армию и отправлен на Восточный фронт. Летом 1915 года он въехал на боевом коне на территорию Российской Империи в составе 15-го драгунского полка Кайзеровской армии. Он попросил выдать ему «щадящие шпоры» упрощенной конструкции, чтобы не причинить боли своему коню.

Это обстоятельство сыграло роковую роль во время боев на территории Украины, где обер-лейтенант Кокошка хотел совершить ряд боевых подвигов. Спасаясь от русских казаков во время боя под Владимир-Волынском, он не сумел пришпорить коня и получил три пулевых ранения и одно штыковое. Русские санитары вынесли истекающего кровью кавалериста с поля сражения, а врачи военно-полевого госпиталя вылечили военнопленного и в результате обмена пленными вернули его на родину. В 1917 году он перешагнул порог родного дома, где его считали умершим.

Сохранился уникальный исторический документ: открытка 1915 года, отправленная уже упомянутым нами выше известным австрийским архитектором Адольфом Лоосом писателю-авангардисту Герварту Вальдену. Лоос сообщает адресату о том, что Кокошка серьезно ранен. Это уникальное почтовое свидетельство трагедии, произошедшей с художником на Восточном фронте.

Итак, кавалерист, снабдивший щадящими шпорами своего коня, пострадал от этого, но выжил и, залечив раны, впал в глубокую депрессию. При этом он продолжил занятия живописью. Некоторое время он смотрел на Россию прежде всего как на военного противника. Раны, полученные на Украине, не только не зажили, но и оставили след на всю жизнь. При этом они не помешали Кокошке увлечься политикой, в частности, книгами Ленина и запланировать новую поездку в Россию, которая не была осуществлена.

Вернемся к творчеству Шиле. Он пробовал создать семью. В 1915 году художник женился на Эдит Хармс. Это был брак по любви, и жена стала настоящей музой Шиле. Он рисовал ее множество раз, и эти портреты вошли в историю «Венского сецессиона», да и мировой живописи в целом. История любви Эгона Шиле и Эдит Хармс стала легендой, о них поставлен художественный фильм, в котором роль Эдит сыграла знаменитая Джейн Биркин.

Для истории диалога между культурами, межкультурной коммуникации очень важна одна страница военной биографии Шиле. Художник отвечал за группу русских военнопленных и организовывал для них экскурсии. Об этом мало известно, однако установлено, что художник не только обустраивал быт военнопленных, но и вел с ними беседы (хотя мы не знаем, на каком языке). Эти контакты дали художнику бесценный опыт человеческого общения.

Обращает на себя внимание то, что Шиле рисовал русских пленных в поистине ходлеровской манере — как мудрецов и философов с огромными глазами, исполненными мировой скорби. И свою жену Эдит Шиле изображал таинственной мифологической героиней, совсем как это делал Ходлер. О портретах Эдит

Шиле написано множество книг и статей. Художник прославил эту замечательную женщину, и она стала легендой.

В 1918 году Шиле скончался в возрасте 27 лет. Подобно своему гениальному учителю Густаву Климту он пал жертвой испанского гриппа. Его смерть была колоссальной утратой для искусства Австрии. К сожалению, дальше наступили годы забвения. 1920-е и 1930-е годы мало что дали в плане статей о творчестве художника. Он был почти забыт.

Однако в начале 1960-х годов началось возрождение интереса к Шиле. О нем стали выходить статьи и монографии, его полотна стали чаще выставлять, а в книгах об объединении «Венские мастерские» ему и созданным им открыткам стали посвящать особые разделы.

Интересно отметить, что его великий современник Оскар Кокошка через много лет после смерти Шиле однажды пришел на выставку своего коллеги по «Венскому сецессиону» и подверг эстетику выставленных там картин резкой критике. Он усмотрел в полотнах и рисунках Шиле оскорбление общественных нравов.

Очень странно, что два знаменитейших художника, у которых было так много общего (чешские корни, а это едва ли не главное, участие в Первой мировой войне, активная работа в «Венском сецессионе» и в «Венских мастерских»), не нашли общего языка даже перед судом истории... а ведь оба они вышли из венского модерна.

Напряженный драматизм сюжетов Шиле, казалось бы, делает его произведения почти неприемлемыми для открыточного жанра. Но это далеко не так. Издатели охотно принимали персонажей Шиле — женщин и детей, охваченных драматизмом, издавали открытки с этими работами. Постепенно Шиле превратился

в художника, который воплотил в своем творчестве идею драматизма жизни, трагедию взросления. Лица его героев проникнуты неподдельным трагизмом.

Почему же это ощущение трагичности жизни так востребовано во всем мире? Философия экзистенциализма, которая пустила глубокие корни в национальных культурах многих стран, предполагает столкновение с жизнью, шок от стремительного попадания в гущу страданий и противоречий. Шиле мастерски выразил этот шок. Не случайно его работы часто используют для оформления произведений Достоевского и Кафки. У современных дизайнеров получаются прекрасные переплеты и суперобложки.

Хорошо, что существует (пусть небольшая по числу изданий) переводная литература на русском языке о его творчестве, так как это дает русскоязычному читателю возможность оценить как уникальную изобразительную манеру Шиле, так и его персонажный мир.

Может быть, в будущем найдется возможность «поднять архивы» и узнать имена военнопленных, с которыми беседовал Шиле. Это удивительный пример целого графического цикла в стилистике модерна. Без этих удивительных портретов, без их анализа и встречного движения к ним со стороны наших искусствоведов и наших любителей искусства зарубежная Россика всегда будет неполной для нас.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ЭГОН ШИЛЕ»:

1. Как происходил переход от модерна к экспрессионизму и как это отразилось на типажах?
2. Опишите одного из персонажей Э. Шиле (на ваш выбор), образ которого создан в стилистике модерна.
3. Каковы специфические черты персонажей, изображенных Шиле и Кокошкой?
4. Что общего у персонажного мира Шиле и Кокошки?

## Альфред Кубин
## (1877–1959)

В истории стиля модерн много интересных страниц, связанных с красотой, но есть и главы, посвященные теме ужасного и трагического. Талантливый австрийский художник Альфред Кубин вписал в сторию модерна страницу, которая рассказывает об ужасах и кошмарах. Его работы оставляют тяжелое впечатление, и все же без них невозможна панорама искусства рубежа веков.

Факты биографии художника остро поставили перед культурологами проблему адекватности творческой личности. Кубин был мучим страхами и неврозами, но он преодолевал их, в том числе и с помощью изобразительного искусства.

Живя затворником в австрийском замке Цвикледт, Кубин и сам не заметил, как снискал себе мировую славу. Но этому предшествовали конфликтные детство и юность, о которых следует сказать особо.

Будущий король готического ужаса **Альфред Леопольд Исидор Кубин** родился 10 апреля 1877 года в чешском городе Литомержице (Ляйтмерице). Его отец, придворный геометр при императорском дворе, зарабатывал достаточно, чтобы обеспечить семью. Но детство Кубина было непростым.

Он был очень нервным и впечатлительным ребенком. В 17 лет юноша попытался совершить попытку самоубийства на могиле собственной матери и с тех пор стал пациентом психиатрических больниц. Но и находясь под присмотром врачей, он не переставал думать о самоубийстве.

Кубину не дали погибнуть, и он выстоял в схватке со смертью, которая властно манила его. Врачи-психиатры отбирали у него колюще-режущие предметы и иногда вместе с этими потенциальными орудиями самоубийства лишали его и принадлежностей для рисования.

Но его коллеги-художники взяли шефство над неуравновешенным фантастом. Главным «куратором» безумного живописца был сам Герман Гессе — его подпись стояла первой под письмами, в которых деятели культуры просили отпустить безумного художника из психиатрической больницы. И врачи не могли отказать знаменитому Гессе.

Учебная биография Кубина очень разнообразна. Отец будущего художника отправил его учиться в Школу декоративного искусства в Зальцбург. Юноша проучился там два года и бросил учебу. Затем в его жизни был период ученичества у фотографа. Именно занятия фотографией побудили юношу заинтересоваться черно-белыми контрастами и повлияли на выработку его оригинальной манеры. И действительно, в работах художника есть многое от фотоискусства: градация тона,

разноплановость, выбор удачной точки зрения, а часто — нейтральная позиция зрителя (фотохудожника) по отношению к изображаемому.

Так или иначе, Кубин выбрал не фотографию, а изобразительное искусство. Его герои — это особенные люди. Они живут во мраке страшных снов и кошмарных видений. Они не могут не пугать зрителя, напоминая ему самых страшных персонажей Ф. Гойи, Й.-Г. Фюсли и Ж. Гранвиля. Только стилистика этих мастеров ужаса обогащается линеарными построениями модерна. Художник любил витиеватые линии, биоморфные построения (сочетание образов человека и животного) и романтические, граничащие с эксцентрикой жизненные ситуации.

Часто владельцы книг с иллюстрациями Кубина полагают, что художник в течение всей жизни был мучим страшными кошмарами и сюрреалистическими видениями. Но он был таким только в ранний период творчества, хотя именно тогда и были заложены основы его шокирующей манеры. Но тематическая палитра, связанная с ужасом, осталась с художником на всю жизнь...

Благодаря удачной женитьбе Кубин устроил свой быт и долгие годы находился под присмотром жены, был окружен заботой, и мысль о самоубийстве никогда больше не посещала его. В 1906 году семья Кубиных приобрела вышеупомянутый замок Цвикледт, в котором король ужаса прожил долгие годы. В этой семейной резиденции ничто не мешало ему предаваться любимому делу. В 1950-е годы он был уже признанным художником-графиком и иллюстратором книг, главным образом, прозы европейских авторов. Тем обиднее, что его мало знают в России, ведь он иллюстрировал Достоевского и Гоголя! К повести Достоевского «Двойник» художник создал цикл иллюстраций, несколько заставок и обложку.

А кого из зарубежных классиков иллюстрировал герой нашей книги? Среди известных писателей, на которых он в разные периоды своего творчества обращал внимание, мы находим Эдгара По, Свифта и Э. -Т. -А. Гофмана.

Кубин не забывал о своих чешских корнях. Он бывал на своей исторической родине, в Праге, и из пражских художников поддерживал связь как минимум с одним мастером графики — **Эмилем Орликом** (1870–1932). Сегодня в Чехии гораздо лучше знают творчество художника, чем это было 35–40 лет назад. Известно, что туристы из англоязычных стран, посещая Национальную галерею в Праге, постоянно задавали один и тот же вопрос: Where is Kubin? Причем эти слова звучали в музейных залах настолько часто, что стали элементом особой музейной мифологии.

При всем богатстве фондов Национальной галереи смотрителям было нечего ответить иностранцам. Кубин, хоть и был чехом, но официально считался представителем австрийской художественной традиции (так же как и О. Кокошка или, например, Эгон Шиле). В бывшей ЧССР было мало его работ, хотя в произведениях некоторых чешских графиков ощущается стилизация под Кубина (особенно в иллюстрациях к волшебным сказкам), и обращает на себя внимание знаменитый **штрих соломой** — нарочито небрежная манера штриховки.

Да, художник связывал себя с австрийской живописной и графической традицией, но не мог забыть о своем происхождении, о чешских корнях. Его городские сцены напоминают Франца Кафку, и во всем его мировоззрении чувствовалось особое, обостренное восприятие кафкианской Праги и далее — всего мира — через Прагу, увиденную Кафкой. А это не только образ кафкианского города, но и совсем другой хоровод персонажей.

Мрачный мир мифов и легенд, связанных с Големом и Пражским студентом, был близок Кубину. А если представить себе, что эти мифы окрашены кафкианским мировосприятием, то мы как раз и получим ментальную матрицу, если не сказать, культурный код творчества Кубина.

Но география этого культурного кода нуждается в уточнении. Ведь рядом с кафкианской Прагой мы обнаруживаем еще и Петербург Достоевского. И оба города, вернее, оба типа городской среды, воссозданные художником в его графических листах, интересны нам как грани индивидуального мира творца. Из хронотопа Праги Франца Кафки и Петербурга Достоевского и родилось уникальное пространство, в котором живут герои Кубина. Исследовать это пространство, описать его семантические и художественные особенности, а главное — типы персонажей, обитающих в этом пространстве — настоящий вызов для искусствоведа. Не менее серьезным вызовом является необходимость отделить стиль модерн от вызревающего внутри него экспрессионистского начала.

Кубин общался со многими выдающимися людьми своего времени. Достаточно назвать имена Василия Кандинского и Германа Гессе. Можно предположить, что Кандинский был самой крупной фигурой из числа русских авангардистов, которых знал Кубин. Однако ведь были и такие живописцы и графики, которых он не знал и которые все равно побуждают исследователей творчества Кубина провести параллели с их индивидуальными стилями.

Признаемся, что среди русских художников было немало таких, кто отдал дань специфической манере затворника из замка Цвикледт. Крупнейший российский художник-фантаст начала XX века **Виктор Дми-**

**триевич Замирайло** (1868–1934), подобно Кубину, отдал дань теме ужасного и трагического. Его циклы листов на фантастические темы являются своеобразным синтезом эстетики Гойи и Кубина.

Замирайло родился на Украине, учился у знаменитого живописца-импрессиониста Александра Мурашко, затем продолжил обучение в России. Иногда его стиль сравнивают с манерой мирискусников, и в этом явно есть доля истины.

Замирайло был тесно связан с Петербургом, и мы можем считать его мастером петербургского готического ужаса. При просмотре его работ возникает ощущение погружения в мир ужасного и трагического. Эстетика модерна оборачивается здесь своей мрачной стороной.

В работах Замирайло мы можем проследить такие общие с творчеством Кубина черты, как, например, рваный, похожий на проволоку штрих, серый туманный фон, отказ от цвета в пользу эффектной черно-серой гаммы.

Замирайло может быть назван старшим современником Кубина, но это не мешало ему быть последователем знаменитого фантаста. Общность приемов двух фантастов совершенно очевидна. У Замирайло нет такого количества биоморфных чудовищ с хвостами и рогами, но атмосфера ужаса, воспроизведенная в живописи и графике Кубина и Замирайло, роднит двух художников. Процитируем здесь приведенное в книге С. Эрнста оригинальное выстказывание В. Замирайло, доказывающее, что художник приблизился к концепции сюрреализма в поистине ку́бинском духе:

*«Низко нависшие седые тучи. Тишь, безлюдье. Мелькнет в поникшей траве пугливая ящерица, налетит еле ощутимый ветер, качнет иссохший бурьян, и опять глухая тишина. Повинуясь какому-то*

*неясному чувству, Вы входите в встретившийся на Вашем пути полуразвалившийся дом. Истлевшие полы, сорвавшиеся с петель двери, кружева паутины. И вдруг Вы останавливаетесь пораженный: в одной из комнатушек этого вымершего дома вы видите кого-бы? Ну, хоть ребенка, играющего камешками. Он один, ни души вокруг»...(сохранена орфография оригинала.- А.Д.)*

С. Эрнст выбрал из литературного наследия Замирайло отрывок, который красноречиво характеризует мрачную фантастику модерна со свойственными декадансу образами упадка, разрушения и бытования жизни в неожиданном для зрителя полумистическом окружении.

Все это мы находим у Кубина. Но не только формальные приемы роднят двух фантастов. Оба художника отдали дать классической литературе, готическому ужасу. Сравнение Кубина с Замирайло невольно заставляет вспомнить имя выдающегося художника-фантаста, имя которого бесконечно дорого всем российским любителям искусства — Михаила Александровича Врубеля. Но и у Врубеля мы не находим такой густой атмосферы мрака и ужаса.

Некоторые персонажи Кубина заслуживают внимания еще и потому что они генетически связаны с Россией. Художник отразил в своем творчестве не только сложный мир героев двух русских классиков — Гоголя и Достоевского, но и отдал дань русской теме, создав два произведения, посвященных Григорию Распутину.

Одна из композиций посвящена убийству Распутина. Старец лежит на полу и убийцы добивают его. На другом рисунке Распутин сидит у самовара. Это скорее экспрессионистские работы, в которых явно проступают черты уходящего в прошлое модерна.

Кубин скончался в 1959 году вполне примиренным с жизнью. В 1960-е годы его работы стали включать в книги и статьи по... психиатрии, а затем последовало издание альбомов и открыток, посвященных творчеству этого самобытного художника. Сегодня без упоминания о нем не обходится ни одна общая работа по искусству Австрии рубежа веков, по основам европейского модерна да и по эстетике символизма.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «АЛЬФРЕД КУБИН»:

1. Как взаимодействуют в творчестве А. Кубина реальность и фантастика?
2. Дайте общую характеристику персонажам творчества Кубина?
3. Почему мы считаем произведения Кубина образцами стиля модерн?
4. Что сближает творчество А. Кубина с русской культурой?

# США

## Джеймс Уистлер

## (1834–1903)

Джеймс Эбботт Мак-Нейль Уистлер по праву считается одним из крупнейших живописцев Соединенных Штатов Америки. Его манеру связывают с импрессионизмом, символизмом и модерном. Стремясь соединить в своем творчестве музыку и живопись, Уистлер создавал произведения, которые находились на стыке музыкальной культуры и изобразительного искусства. Получались подлинные шедевры, которые историки искусства связывают с символизмом, модерном и эстетизмом.

Уистлер был образованным человеком и созданные им типажи возникали на основе острого чувства современности и глубоких знаний литературы и искус-

ства. К тому же художник вращался в литературных кругах и ему были не чужды новейшие эстетические теории и прежде всего эстетизм Оскара Уайльда.

Будущий художник родился в 1834 году в городе Лоуэлле, штат Массачусетс в семье военного инженера. Мальчик получил отличное семейное воспитание. Когда ему было 9 лет, отец семейства, Джордж Вашингтон Уистлер, получил назначение в Россию, где он должен был курировать строительство знаменитой железной дороги Москва — Петербург. Именно майор Уистлер задал Николаю Первому роковой вопрос о траектории будущей дороги. «Вот тебе траектория», — сказал царь, соединяя линейкой два города на карте. Он уже успел полюбить американского майора и обращался к нему на «ты».

Инженер Уистлер выписал из Америки семью. На пути из Массачусетса в Кронштадт (в городе Любеке миссис Уистлер с детьми пересела на пароход «Александра») умер младший сын Чарли. На пароходе нашелся детский гроб, но Кронштадтская таможня не пропустила тело Чарли. Богатство и знатность миссис Уистлер не спасли ее от грубости таможенников. Чиновник резко сказал ей: «С трупами нельзя!». С этих страшных слов началось пребывание семьи Уистлеров в России. И гроб с телом малыша Чарли был отправлен на другом пароходе в США.

Убитая горем миссис Уистлер долгое время не могла оценить все удобства роскошного дома на Английской набережной, который щедро выделил семье император Николай I. В доме в прямом смысле этого слова поселилась скорбь. Миссис Уистлер проявляла сверхтребовательность к пищевым продуктам, следствием чего стало ее указание, чтобы в доме на набережной Невы непременно была… своя корова. Зная о сверхуважительном отношении царя к семье Уистлер, городские власти

оборудовали стойло для коровы прямо... во дворе дома на Английской набережной, а некоторые источники говорят о том, что распоряжение о корове отдал сам царь.

Но все эти удобства не смягчили боль в сердце матери. Часть своего горя она в виде раздражения перенесла на прислугу. «Почему эти русские крестьянки так забиты?», — постоянно спрашивала миссис Уистлер. Утешением были успехи сыновей в учении. Джеймс проявлял большие способности к языкам и быстро выучился говорить по-французски. Некоторое время он проучился в частном пансионе Журдена, после чего его французский язык почти не нуждался в совершенствовании.

Любители детективных историй сразу же подхватили миф о том, что инженер Уистлер собирался строить дорогу не только между Петербургом и Москвой: его мечтой было продлить колею до самой Одессы. Ряд русских промышленников возражал против этого, считая, что участок «Москва — Одесса» разорит многие предприятия. Над майором Уистлером сгустились тучи, ведь такой незаурядный человек, как он, действительно мог осуществить задуманное.

Но царь относился у высокому американскому гостю с большим уважением. Он и раньше много слышал об инженере Уистлере от полковника П. Мельникова, а познакомившись с майором лично, отнесся к нему почти что с отеческой заботой.

В текстах об Уистлере-мальчике его называют Джемми. Он прожил в Петербурге с 1842 по 1847 год. Семья жила в доме на Галерной улице. Этот дом вошел в историю города под названием «Дом Юсупова».

Семья пользовалась покровительством императора Николая Первого и ни в чем не знала нужды. При этом глава семьи и его супруга проявляли во всем честность и порядочность. Какие разговоры слышал в семье юный

Джемми? Он мог быть свидетелем дискуссий о новейших явлениях в технике, о процессе строительства железнодорожной магистрали.

Можно предположить, что характер майора Уистлера, его точность и исполнительность стали хорошей школой для его сыновей. Биограф Уистлера Джозеф Пеннелл рассказывает о том, что однажды во время строительства дороги «Москва – Петербург» произошел следующий эпизод: поставщик прислал мистеру Уистлеру партию бракованных деревянных шпал. Обычно сдержанный и деликатный человек, майор Уистлер на этот раз разгневался и приказал сжечь все шпалы, что и было исполнено. А когда изготовитель потребовал вернуть бракованный товар или оплатить его, майор Уистлер категорически отказался это сделать. Широко известен был также случай с неподходящими болтами.

Джемми ежедневно ходил на занятия в Академию художеств. Здание находилось прямо напротив дома на Галерной, и, естественно, его путь пролегал прямо по льду Невы. Этот путь запомнился художнику на всю жизнь (сегодня эта траектория отмечена Благовещенским мостом). Однажды Джемми провалился под лед. Но и этот случай он пересказывал друзьям как комический эпизод. Лежа в постели во время простуды, мальчик познакомился с очень интересной книгой — толстым томом гравюр Уильяма Хогарта.

Не у Хогарта ли почерпнул будущий художник интерес к необычным типажам, к колоритным фигурам городской жизни? Вполне возможно. Жизнь в городе на Неве наложила отпечаток на всю дальнейшую биографическую канву Уистлера.

В 1847 году семья покинула город на Неве. Глава семейства заболел заразной болезнью и скоропостижно скончался. Как же дальше сложилась судьба художника?

Джеймс Уистлер некоторе время учился в Военной академии в Вест-Пойнте. Но Академию он не окончил, так как в нем возобладал художник. Получив первые уроки живописи в Петербурге, Уистлер стал продолжать свое художественное образование в Париже, в ателье Глэйра.

Модерн в уистлеровском варианте сильно окрашен эстетикой импрессионизма. Из-за приверженности к символизму и импрессионизму Уистлер с трудом поддается причислению к какому-либо конкретному направлению. И все же ни одна книга о модерне не обходится без уистлеровских работ.

Созданные художником женские образы, гардероб которых говорит об увлечении Китаем и Японией, стали своеобразными иероглифами модерна, символами персонажей, наделенных как смысловыми, так и эстетическими функциями.

Среди излюбленных типажей Уистлера — **изящная дама в красивом интерьере**. Одно из декоративных панно художника называется «Принцесса страны фарфора». Этот образ лежит в русле эстетических исканий Оскара Уайльда, который провозглашал культ красоты. Уистлер и Уайльд не во всем соглашались друг с другом, но преклонение перед красотой объединяло их.

Часто красота облекалась в формы культуры стран Востока. Мода на все японское нашла отражение в творчестве многих художников. Картина «Принцесса страны фарфора» стала визитной карточкой европейского японизма». При рассмотрении этого полотна сразу же вспоминаются строки из стихотворения Оскара Уайльда «Декоративные фантазии»:

Под тенью роз танцующей сокрыта, —
Стоит там девушка, прозрачен лик,

И обрывает лепестки гвоздик
Ногтями гладкими, как из нефрита.

Листами красными лужок весь испещрен,
А белые летят, что волоконца,
Вдоль чащи голубой, где видно солнце,
Как сделанный из золота дракон

И белые плывут, в эфире тая,
Лениво красные порхают вниз,
То падая на складки желтых риз,
То на косы вороньи упадая.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Ногтями гладкими, как из нефрита,
Все обрывая лепестки гвоздик,
Стоит там девушка, прозрачен лик,
Под тенью роз танцующей сокрыта.

(Перевод М. Кузмина)

Уайльд мечтал о мире, наполненном красотой, и Уистлер, разделяя взгляды своего великого современника, во многом обогатил эстетическую теорию Уайльда. Он дополнил ее важным компонентом: взаимодействием живописи и музыки. Эстетика Уистлера была основана на принципах синестезии — передачи ощущений одного анализатора через другой анализатор.

Уистлер считал, что зритель, познакомившись с картинами художника, уносит с собой из галереи как музыкальные, так и изобразительные впечатления. И в своем творчестве он старался объединить разные виды и жанры искусства и поэтому называл свои картины гармониями и симфониями.

Вспоминаются стихи В. Брюсова, особенно его стихотворение «Творчество»:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блестки,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

Приемы Уистлера повлияли на эстетику русского символизма и модерна. Его оригинальным стилем вдохновлялись К. Коровин и В. Серов (не рассматриваем здесь эстетику пейзажной живописи Уистлера, так как в рамках данной книги нас интересует образ человека). Во многих портретах русских аристократов, деятелей русской культуры синтез импрессионизма

и модерна, предложенный Уистлером, обретает новую жизнь на российской почве и начинает сверкать новыми гранями.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ДЖЕЙМС УИСТЛЕР»:

1. Какие обстоятельства жизни художника Дж. Уистлера повлияли на формирование его типажей?
2. Какие принципы английского эстетизма нашли отражение в образах, созданных Уистлером?
3. Опишите «Принцессу страны фарфора» как цельный художественный образ.

## Чарльз Дана Гибсон

## (1867–1944)

Американский художник Чарльз Дана Гибсон пока еще мало изучен отечественными историками искусства. Между тем он хорошо известен в мире как мастер журнальной графики, а в собраниях коллекционеров имеется немало старинных почтовых открыток, репродуцирующих его произведения.

Гибсон прославился как мастер журнальной обложки и иллюстрированного календаря. Интересно, что когда в СССР был издан роман Теодора Драйзера «Гений», читатели очень многое узнали о журнальной графике США, но посмотреть на ее характерные образцы было негде.

А между тем это целый мир. Журнальные обложки, выполненные в стиле модерн, были ориентированы на такое важное свойство произведения приклад-

ной графики как декоративность. Художники любили линеарную манеру, на время забывая о светотеневых переходах и трехмерной моделировке объёмов.

Изящные орнаментальные линии то изображали *взмах бича* (так «официально» называлась любимейшая орнаментальная линия мастеров модерна), то очерчивали контуры кувшинок или ирисов, то напоминали течение воды (так называемый «гидроморфизм»).

Волны часто окаймляли тексты газетной рекламы. За гидроморфными образами закреплялись целые ряды значений. Например, интересующий нас в рамках данной главы художник Гибсон изображал пляж как особую социальную среду, и посещение пляжа было для его героев возможностью показать хорошие манеры, а морские волны были нарисованы им с удивительной тонкостью. Орнаменты в виде волн украшали книжные и журнальные обложки.

В конце девятнадцатого века в США стремительно развивалось искусство плаката, и художники не могли не перенести некоторые особенности плакатной графики в сферу журнальной иллюстрации и художественно оформленного газетного объявления. В то время облик графического дизайна США определяли художники Уильям Брэдли, Эдвард Пенфилд и Максфилд Пэрриш — три крупнейших плакатиста. Их плакаты, которые и сегодня воспроизводятся на сувенирных почтовых открытках, поражали американскую публику уровнем мастерства и новыми темами, в то время как журнальные иллюстрации конца 1890-х годов оставались в рамках викторианского дизайна. Их стиль еще предстояло реформировать, и Гибсон внес в эти реформы огромный вклад.

В начале XX-го века на американских плакатах размещались композиции символистского характера, но встречались и бытовые сюжеты. Например, часто изображались сцены летнего отдыха и пляжных развлечений. Так и возникло модное тогда словосочетание «яхтенный стиль» (англ. *yachting style*).

Долгие годы этот интересный стиль находил воплощение только в открытках, так как сама судьба словно «не пускала» его в сферу газетной графики и удерживала национальную школу оформления прессы в традиционном русле. Понятие «яхтенный стиль» сегодня используют только специалисты по эпохе модерна, однако для истории газетно-журнального дизайна и истории почтовой открытки оно очень важно: рождался новый типаж и новые виды жанровых композиций.

В те годы на календарях, почтовых открытках и в журнальной графике появился тип нежной лирической героини, создателем которой и был рассматриваемый нами известный художник-график Чарльз Дана Гибсон. Он в полном смысле этого слова создал совершенно новый типаж.

Ч. Д. Гибсон родился в 1867 году. Не получив разностороннего и глубокого образования, он сделал блестящую карьеру как художник-график, в совершенстве владея техникой рисунка пером и черной тушью. Сотрудничая в популярном американском журнале «Лайф», художник создал множество рисунков на социально-бытовые темы. Его работы настолько полюбились читателям, что когда лучшие рисунки Гибсона стали издаваться в виде календарей, эти издания приобрели огромный успех у американцев.

Гибсон был очень востребованным художником. Его персонаж получил название *Gibson-girl* (гибсоновская девушка). Это миловидная лирическая героиня, во-

площавшая не только красоту, но и «положительный стиль» поведения. Гибсоновская девушка прокладывала путь к созданию аллегории американской мечты.

У гибсоновской героини был конкретный прототип. Им была известная драматическая актриса Камилла Клиффорд (1886–1971). Ее фотопортреты мы встречаем на многих почтовых открытках США начала XX века. У нее были правильные черты лица и выразительный взгляд. Помимо этого Клиффорд считалась обладательницей классической фигуры типа «песочные часы». На фотографиях ее фигура туго затянута в плотный корсет.

Еще одну прекрасную американку, служившую моделью художнику, звали Айрини Ленгхорн. Она была супругой Гибсона. Ее черты узнаваемы во многих рисунках тушью. Мы можем утверждать, что гибсон-герл — это собирательный образ, из которого впоследствии получился имидж Мисс Америка.

Когда в конце XX века человечество готовилось отметить переход к новому тысячелетию, во многих странах мира вышли почтовые марки, отражавшие достижения человечества и страны-эмитента в разных областях. В США вышла серия блоков, посвященных разным периодам XX века, и блок из пятнадцати марок, посвященный культуре США 1900-х годов, содержал марку с изображением гибсон-герл.

Знак почтовой оплаты имел квадратную форму. Дизайнеры серии выбрали для рисунка карминово-коричневый цвет. Лицо гибсоновской девушки дано крупным планом. На клеевой стороне марки имеется пояснительный текст (явление, характерное для новейших выпусков США). В нижней части блока был изображен самолет братьев Райт (колоритный символ эпохи), так что лицо девушки словно парило над землей.

Эпоха модерна была периодом поиска новых типажей. Этот поиск в разных направлениях вели Густав Климт, Лев Бакст, Константин Сомов, а среди мастеров прикладной графики — Эжен Грассе, Рихард Зарриньш, Коломан Мозер, Мстислав Добужинский и многие другие. Гибсоновская девушка как раз и стала воплощать один из новых женских типов. Она была необыкновенно популярна.

По своему рисунку поведения гибсон-герл не была однообразной. Художник помещал ее в разные бытовые ситуации, которые мы видим на почтовых открытках и страницах календарей того времени. Современная героиня представала перед читателями то в образе молодой леди, помогавшей младшему брату делать уроки, то в образе купальщицы, которая делится с подругами на пляже своими впечатлениями от природы. Она умела красиво держать в руках зонтики и ридикюли. Ее часто изображали с книгой или с письмом в руке. А иногда художник давал ей в руки гитару или усаживал за фортепиано.

В мире журнальной графики этот образ играл такую же важную роль, как образы знаменитой актрисы Лилиан Гиш (1893–1991) в мире немого кино. Вспомнив Лилиан Гиш, взглянем на изображения другой знаменитой актрисы — Джинджер Роджерс. За ее запоминающуюся внешность ее при жизни открыто называли гибсоновской девушкой. Интересно, что она совсем не похожа на Камиллу Клиффорд. Получается, что новое понятие *притягивало* образы актрис разной внешности. Что объединяет их? Уникальная гибсоновская стилистика.

Подробнее других аспектов исследовано влияние этого типажа на открытки Красного Креста времен Первой мировой войны, на книжную иллюстрацию

России и Украины. Интересующий нас в рамках настоящей книги тип лирической героини оказался очень перспективным при создании образов медсестер времен Первой мировой войны. Ангелоподобная девушка всем своим обликом несла раненым облегчение их страданий. К тому же Гибсон любил изображать молодых леди за письменным столом или за чтением и не отсюда ли тонко прорисованные европейскими художниками образы медсестер, пишущих письма под диктовку раненых?

Сегодняшний этап освоения творчества художника позволяет выделить группу явлений в русском искусстве, которая неоспоримо свидетельствует о влиянии Гибсона на отечественную графику и даже на живопись маслом. Это старинные русские открытки, журнальные иллюстрации, благотворительные жетоны и плакаты разных художников.

Но и помимо журнальной сферы и искусства эстампа знаменитый американский график пользовался в России заслуженным успехом. Дело в том, что он был одним из любимых художников последнего русского императора Николая Второго. Русский царь имел в своей домашней библиотеке несколько альбомов с рисунками Гибсона и лично выписывал у книготорговых фирм новейшие издания. Ему хотелось, чтобы облик его детей и их манеры отвечали требованиям благовоспитанности и благородства. Эти черты император, видимо, и находил в творчестве Гибсона. Поэтому мы можем вспомнить здесь открытки с изображением царской семьи и поискать черты облика гибсоновской героини в образах царевен.

Интересно также и то, что широкое распространение термина «гибсоновская девушка» способствовало забвению других мотивов, которые тоже хорошо дава-

лись знаменитому рисовальщику. Любители искусства словно забыли о том, что художник мог прекрасно рисовать и мужские образы, и детей, а также животных, особенно собак. А ведь ему были подвластны все темы и мотивы, ибо Гибсон довел искусство рисунка пером до удивительной тонкости.

Гибсон не был столь известен в России потому, что его славу во многом затмил другой выдающийся художник, работавший в США, — знаменитый чех Альфонс Мария Муха (1865–1939). Ему в большей степени повезло в плане популярности среди российских издателей, чем Гибсону. Этому художнику будет посвящена отдельная глава нашей книги, а в связи с гибсоновской темой отметим стилистическую общность и некоторое сходство персонажей. Так, например, оба художника предпочитали модели с тонкими чертами лица.

Интересно, что имена Гибсона и Мухи почти что рядом встречаются на страницах известного петербургского периодического издания «Новый журнал литературы, искусства и науки». Издавал его выдающийся популяризатор искусства Ф. А. Булгаков. На страницах этого в высшей степени интересного периодического издания Гибсона называли «Джибсонъ» — имя художника еще только прокладывало путь в русскую прессу и на первых порах писалось неправильно. Эпоха корректного написания наступила лишь в двадцать первом веке.

Однако это не столь важно. Ибо отечественные критики, искусствоведы и художники так или иначе не подхватили известие о существовании в мировой графике художника «Джибсона» и скорее всего знакомились с его творчеством по зарубежным изданиям. Может быть, даже не столько англоязычным, сколько германоязычным, ибо Гибсона хорошо зна-

ли в Мюнхене и в других немецких городах, а в Москве и Петербурге циркулировали немецкие художественные журналы.

Выдающийся мастер журнальной иллюстрации Николай Семенович Самокиш (1860–1944) скончался в один год с Гибсоном (оба художника ушли из жизни в 1944 году). Но не только год смерти сближает двух выдающихся графиков. Самокиш взял у американской традиции рисунка пером несколько приемов, которые он удачно развил дальше и успешно применял в журнальной графике. Это свободное моделирование объемов с помощью штрихов, уверенное построение форм без предварительного рисунка карандашом и наложение теней с помощью штрихов разной толщины. При этом Самокиш с одинаковой степенью совершенства владел как традиционным объемно-тоновым способом моделировки, так и входившим в моду контурно-линеарным способом.

Однако в книгах о Самокише (а их издано целых четыре), к сожалению, нет никаких упоминаний о Гибсоне, хотя те рисунки, которые были выполнены Николаем Семёновичем для популярных журналов «Нива» и «Солнце России», свидетельствуют о том, что Гибсон и его графическая манера были хорошо знакомы классику рисунка пером. Самокиш создал также крупноформатный альбом о Русско-японской войне, который он назвал «Война. Из дневника художника». Интересно, что те приемы, которые в США использовались художниками-графиками для создания сцен мирного характера, были перенесены Н. Самокишем в область батальной темы.

Рисунки в стиле Гибсона помещали не только популярные журналы для взрослых, такие как вышеназванные «Нива» и «Солнце России», но и некоторые

журналы для детей и рождественские альманахи. Назовем здесь замечательный детский журнал «Задушевное слово». Он отличался качественным графическим оформлением. С журналом «Задушевное слово» сотрудничала супруга Н. Самокиша — Елена Петровна Самокиш-Судковская (1863–1924), художница, о которой много спорили и о которой сказано и написано много несправедливых слов. Оговорим сразу же, что влияние графики Гибсона на оформление журнала «Задушевное слово» совершенно очевидно.

Е. П. Самокиш-Судковская создала типаж благовоспитанной и нравственной молодой барышни. Вспомним, какие иллюстрации создала эта самобытная художница. При всей неоднородности ее художественного наследия Е. П. Самокиш-Судковская заслуживает внимания исследователей. К сожалению, даже 90-летие со дня ее смерти, которое было скромно отмечено в 2014 году, не привело к появлению новых публикаций о ней. Ее перьевые рисунки, порой несколько наивные, были интересным экспериментом по созданию в детских журналах той культуры типажей, образцов или, точнее, «образцово-показательных ситуаций», в которых проявляются положительные стороны детей и гимназистов.

К миллениуму был приурочен выпуск многих *клубных конвертов*, которые впоследствии были погашены календарным штемпелем в последний день предыдущего тысячелетия и в первый день двадцать первого века. Художники дали волю фантазии, и на дну марку, посвященную миллениуму и содержавшую образ гибсоновской девушки, приходилось множество разнообразных конвертов и открыток.

Для того, чтобы погасить гибсоновскую марку, многие американские художники (как профессиональные, так и самодеятельные) создали разнообраз-

ные по композиции эскизы конвертов и малотиражных авторских почтовых карточек, на которых были и портреты Ч. Гибсона (в молодости и в зрелом возрасте), и образ гибсон-герл, и даже вольные фантазии дизайнеров в виде многофигурных композиций, в которых действуют персонажи знаменитого художника. Есть среди этих произведений и коллажи из нескольких женских головок в «стиле Гибсон».

Интересно, что Гибсон работал почти исключительно в черно-белой манере (в последние годы он, правда, живя на своем собственном острове, обратился к живописи маслом, но эти произведения малоизвестны), и накануне миллениума авторы рисунков для открыток и конвертов решили подарить персонажам журнальной графики модерна цвет. Так появились конверты с цветными композициями, в которых присутствовал знаменитый образ. А рядом с изящной лирической героиней модерна появились слово «миллениум» и числительное 1900. Особенно ценны малотиражные конверты, раскрашенные авторами от руки и франкированные почтовыми марками, выпущенными в честь миллениума.

Подытожим сказанное выше о влиянии Ч. Д. Гибсона на русскую культуру и приведем еще несколько фактов. Итак, интересующий нас мастер графики был любимым художником Николая Второго, и, как мы уже отметили, вдохновлял художников Николая Самокиша и его супругу Елену Петровну Самокиш-Судковскую.

Список получается интересный, и у историков искусства открывается поле для исследовательской работы. Нет сомнения, что у Самокиша и Е. Самокиш-Судковской был свой индивидуальный стиль, который соответствовал определенному набору типажей.

Поиск затрудняется тем, что все же Гибсон почти неизвестен у нас сегодня и нуждается в «повторном вхождении» в русскую культуру (назовем этот процесс *реинтродукцией*). Выше мы уже отметили, что художник ушел из жизни в 1944 году, а это время, когда мы с американцами были союзниками. Известно, что открытки Гибсона и его немецких последователей были в числе трофеев Второй мировой войны. К сожалению, многие открытки с черно-белыми композициями были безнадежно испорчены вследствие попыток подкрасить их, а делалось это подчас грубо и неумело. В советское время им не придавали значения, и в лучшем случае они попадали в руки хороших компетентных букинистов, а через них — в руки коллекционеров. Лишь в двадцать первом веке к ним стали относиться как к памятникам культуры.

Выдающийся мастер рисунка пером Алексей Лаптев не смирился с забвением имени Гибсона и упомянул героя нашего очерка в учебном издании «Рисунок пером». Этот факт можно считать вехой в истории контактов отечественной культуры с наследием Гибсона.

А журнал «Лайф» еще долго оставался в СССР символом буржуазной культуры, и художник, прославивший этот глянцевый журнал, у нас нигде не был отмечен. Не могла быть убедительном аргументом и любовь Николая Второго к гибсоновскому типажу (царей тогда не уважали и никто не задумывался о любимых художниках последнего русского императора).

В 1944 году еще шла война. Уход из жизни знаменитого рисовальщика остался во многих странах незаметным, хотя едва ли не во всех европейских столицах выходили журналы и печатались афиши с изображениями в стиле Гибсона. Не так много писали у нас и о кончине выдающегося мастера рисунка пером

Н. С. Самокиша, талантливого последователя Гибсона. А поскольку мы недостаточно хорошо знаем даже своих мастеров эпохи модерна, то что уж говорить о рисовальщиках Нью-Йорка или Чикаго! В советскую эпоху имя Гибсона было прочно забыто (исключением была книга А. М. Лаптева о рисунке пером). Бесполезно искать упоминания о нем в трудах по искусству зарубежных стран, написанных отечественными критиками.

Поэтому в рамках настоящей книги нам необходимо помнить те черты персонажей Гибсона, которые имеют непосредственное отношение к модерну. Это характерные для эпохи прически, грациозные движения (а Гибсон чудесным образом умел передавать грацию движений даже в относительно статичных композициях), театрализованные изгибы рук женских персонажей. Мир Гибсона — это документ эпохи и в то же время это в высшей степени индивидуальный, неповторимый мир.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ЧАРЛЬЗ ГИБСОН»:

1. Какие общие черты есть у Гибсона и европейских художников-графиков его эпохи?
2. Докажите на конкретных примерах, что Гибсон был известен в России. Что привлекало российских любителей искусства в персонажах Гибсона?
3. Опишите гибсон-герл как характерный для эпохи типаж.
4. Сравните типаж Гибсона с персонажами рисунков Е. П. Самокиш-Судковской.

## Вилли Погани

## (1882 –1955)

В последние годы имя талантливого иллюстратора Вилли Погани все чаще появляется в выходных данных произведений художественной литературы. Это был блестящий мастер книжной иллюстрации, признанный интерпретатор мировой классики.

Погани страстно увлекался искусством книги. Им было оформлено большое число самых разнообразных изданий. По большей части это сборники сказок и легенд, роскошные издания крупнейших произведений античной литературы и средневекового эпоса, а также мировой поэзии.

Вильмош Андраш Погани родился в Сегеде (во времена СССР побратиме советской Одессы) в 1882 году. Он сделал карьеру иллюстратора в Мюнхене и Лондоне, а затем переехал в США. Судя по некоторым высказываниям знаменитого иллюстратора, он считал

себя английским художником. И действительно он воплощал в своем творчестве художественные принципы движения «Артс энд крафтс» с характерным для него декоративизмом.

Лирического настроения его многоцветным работам не занимать — художник постоянно думал о читателе, хотел его развлечь и позабавить... Мастерство Погани воспринималось особенно остро на фоне полиграфических достижений того времени. Издатели сказок и легенд (а это были любимые жанры художника) не жалели дорогих тканей для переплетов и щедро украшали эти переплеты золотым тиснением в виде узоров, придуманных Погани. В плане книжных украшений художник был неистощим на выдумки. Он иллюстрировал Шекспира, Омара Хайяма и сказки «Тысячи и одной ночи».

Погани был известен в России, так как в издательстве М. Вольфа вышло изложение мифов Древней Греции (в переложении Натаниэля Готорна) с иллюстрациями В. Погани. К тому же он лично знал Льва Бакста и вполне мог знать С. П. Дягилева, ведь в Париже он рекламировал русский балет. Интересно было бы также узнать, встречался ли художник в США с выходцами из России, но об этом пока ничего не написано.

Поздние периоды творчества художника находятся вне рамок нашей книги, но важно помнить, что и в 1930-е и 1940-е годы Погани не потерял связи с искусством модерна, хотя новейшие тенденции порой брали верх. Работа художника в рекламе принесла ему новый виток славы, и он обогатил свои композиции элементами фотомонтажа и отмывки тушью.

А однажды он, призывая американцев чаще бывать в кино, расположил сидящую героиню прямо на... здании кинотеатра, словно она сидела на ска-

мейке. Правда, это было уже в поздний период творчества, но отголоски модерна видны и здесь. И этот пример доказывает, что художник все время руководствовался принципом новизны. А изящные позы героинь плакатов и обложек времен модерна остались с ним на всю жизнь.

Поистине фантазии художника не было границ. По изобретательности и частоте ввода в изобразительную ткань иллюстрируемой им книги или проектируемой афиши все новых персонажей он превзошел Уолтера Крейна и Генри Осповата, но этому есть рациональное объяснение: в области тематической палитры у Погани не было единой четкой художественной программы, хотя при этом художник был очень востребованным. В результате он брался за любые темы и был готов изображать любых персонажей. Высокая требовательность художника к своему мастерству стала причиной того, что удачи следовали одна за другой.

Популярность персонажей, нарисованных Погани — принцев и принцесс, восточных красавиц, рыцарей и колдунов — объяснялась тем, что Погани был очень внимателен к анатомии человека. Он постоянно рисовал обнаженную натуру. У сидящих на троне принцесс под платьем обязательно угадывались колени, ведь автор рисунков был корифеем в области, которая сегодня называется «анатомия для художников». Он с удовольствием работал над учебниками по этой теме, в которых он подробно разрабатывал стадии изображения человеческого тела. «Нога может выразить душу», — однажды написал он. И это слова настоящего знатока анатомии человека. И поэтому все его герои: Робин Гуд, Алиса в стране чудес, принцы и принцессы, персонажи восточных сказок реалистичны и жизнеподобны.

И эти пособия не залеживались на полках. Три основные книги Погани, адресованные художникам — это «Уроки рисования Вилли Погани» (*Willy Pogany's Drawing Lessons)*, «Уроки живописи маслом Вилли Погани» (*Willy Pogany's Oil Painting Lessons*) и «Уроки живописи акварелью Вилли Погани», включая работу гуашью» (*Willy Pogany's Water Color Lessons, Including Gouache*).

Все три книги, не потерявшие своего значения и сегодня, основываются на большом и разностороннем опыте художника. Иллюстрируя восточную поэзию и мировую литературную классику, он стремился к разнообразию поз и ракурсов, отражению острых моментов действия.

Пресытившись классикой Центральной Европы, Погани мысленно перенесся на остров Лесбос и создал ряд иллюстраций к произведениям Сафо. Образ знаменитой поэтессы настолько привлек его, что Погани стал создавать эротические фантазии, которые имели успех.

В 1930-е годы в рекламе Европы и США появился термин *реинкарнация красоты*. Это словосочетание подразумевало, что определенный тип внешности может получить вторую жизнь в культуре середины XX века.

Этот тезис использовался для рекламы различных товаров — одежды, обуви, украшений. И В. Погани, будучи хорошо знаком с искусством Средних Веков и Возрождения, а также зная искусство Востока, смело взялся за рекламу товаров, прежде всего одежды и обуви, в какой-то степени действительно реинкарнируя поведенческие стереотипы ушедших эпох. Сам он не проектировал одежду и обувь (хотя, наверное, из него получился бы выдающийся дизай-

нер), но стиль поведения женщины-модницы первой четверти двадцатого века он точно уловил. В лице Погани американская индустрия рекламы получила мастера высочайшего класса.

Погани интересен не только историкам модерна, но и специалистам по диалогу культур. Многие его работы по своему стилю напоминают произведения Л. Бакста. Двух талантливых художников роднит не только графический стиль, но и интерес к Востоку.

В России художник не был столь популярен как Обри Бердслей или, например, Уолтер Крейн. Но в 1915 году в Петербурге был издан вышеупомянутый сборник древнегреческих мифов Натаниэля Готорна «Книга чудес», которая была украшена заставками, концовками и иллюстрациями работы Погани.

Важным для российских любителей искусства явлением выглядит и цикл иллюстраций к произведению А. С. Пушкина «Сказка о золотом петушке». Художник выступил здесь не только как иллюстратор, но и как автор текста — вместе со своей супругой Элэйн он решил пересказать Пушкина прозой. Иллюстрации тоже стали плодом коллективного творчества. Так появились новые образы царя Дадона и шамаханской царицы.

Но прижились ли эти имиджи? Ведь мы имеем дело с уникальным случаем прикосновения талантливого художника-графика и иллюстратора к наследию русской литературы. Нет, не прижились. Слишком поверхностной оказалась проработка характеров царя Дадона и шамаханской царицы. Тональность иллюстраций колеблется между карикатурой и юмористическим рисунком, и из-за этого персонажи оказываются вне той волшебной сказочной атмосферы, в которой обычно существуют герои Пушкина.

На фоне прекрасных книг, которые художник проиллюстрировал ранее, это издание выглядит неудачей. Кажется, что художник не до конца очертил круг локаций, в которые он поместил своих героев, и поэтому художественное пространство выглядит неубедительно. Лишены обаяния и сами персонажи сказки. Мы не узнаем сказочную вселенную, показанную нам Пушкиным, а видим случайные декорационные построения, далекие как от самой России, так и от лучших образцов иллюстраций к русским сказкам, выполненным в стиле модерн (например, цикла английского иллюстратора Папе). И хотя перед нами графический цикл, выдержанный в стилистике позднего модерна, находящегося на этапе перерождения в стиль ар-деко, работа Погани проигрывает в выразительной силе, которая характерна для ранних работ художника.

Погани скончался в 1955 году. Вот какой случай имел место в конце жизни художника. Автор биографии художника Дж. Уиттэйкер по ошибке назвал Погани родным братом сталинского эмиссара коминтерновца Йозефа Погани. Узнав об этом, художник так возмутился, что предъявил Уиттэйкеру иск на огромную сумму. Но выиграть дело ему не удалось. Суд пришел к выводу, что Уиттэйкер вовсе не хотел дискредитировать знаменитого художника, он просто допустил журналистскую оплошность.

Обобщая круг любимых персонажей художника Погани, назовем среди этих героев восточную красавицу, средневекового рыцаря, романтического юношу эпохи Возрождения и богатых восточных эмиров, и их визирей. Погани надолго заложил каноны изображения персонажей сказок и легенд. Подражаниям его стилю нет предела. Поэтому можно говорить о целом

направлении в искусстве иллюстрации, родоначальником которого был художник, которому мы посвятили эту главу.

Мир героев произведений Погани, пряная экзотика его ориенталистских циклов довольно поздно пришли к отечественным любителям искусства. Сегодня российские читатели знакомятся с восточной поэзией и сказками «Тысячи и одной ночи» по произведениям самого Погани и его последователей. А персонажи «Сказки о золотом петушке» по праву считаются у нас творческой неудачей (мы не узнаем пушкинских персонажей, и этот графический цикл не издан в современной России). Новые встречи с искусством В. Погани еще впереди.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ВИЛЛИ ПОГАНИ»:

1. Национальные культуры каких стран мира оказались значимыми для художника Вилли Погани при создании образов литературных героев?
2. Приведите пример графических циклов, созданных Вилли Погани и охарактеризуйте персонажей этих циклов.
3. Как в творчестве Вилли Погани перекликаются культуры Востока и Запада?

## Джозеф Лейендеккер

## (1874–1951)

Американский художник Джозеф Лейендеккер всегда рисовал идеальных людей. Он стремился к совершенству, и все его персонажи имели сверхправильные черты лица и были прекрасно одеты. Они приводили в восхищение сотни тысяч людей, и за короткий срок Лейендеккер стал признанным мастером рисованной журнальной обложки и афиши.

Дж. Лейендеккер родился в 1874 году в Германии. Родители увезли сына в США в 1902 году. Однако учился он не только в США, но и во Франции. Молодой рисовальщик посещал Академию Жюльена — авторитетнейшее учреждение Парижа. В этой частной школе уделяли большое внимание отточенности формы в исторических композициях и сильному сходству в искусстве портрета.

Большое влияние на талантливого юношу оказали великие французские плакатисты А. де Тулуз-Лотрек, А. Муха и Э. Грассе. Художник взял у них все лучшее, но пошел по пути не графического, а скорее живописного плаката. Вместо декоративно-плоскостной стилизации он пошел по пути жизнеподобия и почти фотографического реализма. И все же перед нами не раскрашенные фотографии, а полноценные графические произведения в стиле модерн.

Лейендеккер был коммерческим художником. Журнал «Сэтердей ивнинг пост» охотно заказывал художнику обложки, и созданный им типаж стали использовать для благотворительных плакатов: ведь если сделать пожертвование призывал красивый человек в прекрасном костюме или привлекательная девушка, отказать было невозможно. А изображенные Лейендеккером люди были очень красивы. Читатели журнала на время верили, что весь мир состоит именно из таких прекрасных людей.

Являясь представителем модерна, художник развернул на обложках журналов настоящие живописные композиции. Это, конечно же, графика, но такая, в которой пульсирует нерв живописи. Цветовая гамма при этом довольно сдержанная, словно художник видит изображаемые сцены сквозь какую-то мечтательную дымку.

Художник погружал своих персонажей в атмосферу досуга. Они играли в теннис, танцевали на вечеринках, совершали увлекательные прогулки. Все персонажи этого художника безукоризненно одеты. Более того, он чувствовал какую-то особенную эстетику в ношении спортивной одежды и охотно изображал спортсменов.

Выше мы уже упоминали словосочетание *яхтенный стиль* (yachting style). Оно применяется и продолжает применяться главным образом к творчеству Чарльза

Гибсона (1866–1944), художника, которому посвящена отдельная глава. Этот термин указывает на то, что многие художники американского модерна стремились к изображению роскошной жизни, неотъемлемой частью которой были яхтенные прогулки.

Персонажи Лейендеккера получили мировую известность и преодолели рамки редакции «Сэтердей ивнинг пост». Они стали героями журнальных обложек и плакатов разных стран. Его герои символизировали американскую мечту о преуспеянии, и именно по ним судили о том, как выглядят благополучные граждане США.

Лейендеккер был настолько популярен, что одно время считалось, будто никакой другой стиль в плакате уже невозможен. Персонажи его композиций имели такие правильные черты лица, что стали символизировать идеальных людей. Мир Лейендеккера — это своего рода модель земного рая, населенного красивыми людьми.

Неслучайно на них обратили внимание советские плакатисты. В СССР вплоть до 1960-х годов не издавали книг об американском искусстве, но советские художники знали о созданном Лейендеккером типаже и вполне могли эксплуатировать его при создании предвыборных плакатов. Важно также отметить, что имя Лейендеккера прочно слилось с именем Джека Лондона, так как идеальные персонажи знаменитого плакатиста в конце 20-го столетия стали часто появляться на обложках изданий Лондона. Возможно, Мартин Иден и некоторые другие персонажи знаменитого писателя выглядели именно так. Отметим, что этот дизайнерский ход возымел определенные последствия: издания американской классики с изображениями персонажей Лейендеккера на обложках хорошо раскупались.

Деятельность Лейендеккера в 1920-е годы выходит за рамки нашей книги. Отметим, что художник прожил долгую и интересную жизнь. Созданные им персонажи быстро стали символами истэблишмента и американской мечты.

Некоторые элементы типажности, характерной для стиля Лейендеккера, возродились в СССР в 1950–1960-е годы в области предвыборной агитации. Образ советского человека с правильными чертами лица, опускающего в урну избирательный бюллетень, очень напоминал юношей с журнальных обложек Лейендеккера. Впрочем, этих журналов не было в наших киосках, поэтому сходство с героями американской печатной графики могли заметить только специалисты.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ДЖОЗЕФ ЛЕЙЕНДЕККЕР»:

1. Какие черты объединяют всех персонажей Дж. Лейендеккера?
2. Дайте развернутую характеристику одному из персонажей Дж. Лейендеккера (по вашему выбору).
3. Что общего у персонажей Дж. Лейендеккера и Ч.-Д. Гибсона?

# ЧЕХИЯ

## Альфонс Муха

## (1860–1939)

Крупнейший представитель чешского модерна Альфонс Мария Муха создал целую галерею образов, которые стали знаковыми как для общей картины модерна, так и для частных проявлений стиля в прикладных сферах.

Есть художники, которые внесли не просто большой, а огромный вклад в эстетику модерна. И А. Муха в полной мере относится к этим мастерам. Он известен как создатель утонченных аллегорий и символов, и его типажи занимают почетное место в галерее образов, порожденных стилем модерн. Более того, при издании книг и брошюр, посвященных стилю модерн, издате-

ли часто помещают на суперобложки работы именно А. Мухи. И эти работы смотрятся в высшей степени эффектно.

Альфонс Муха родился в чешском городе Иванчице в июле 1860 года в семье нотариуса. Отец будущего художника хотел, чтобы мальчик серьезно занялся вокалом и определил сына петь в церковном хоре. Но юноша сорвал голос и не мог стать вокалистом. К счастью, он обладал еще и талантом рисовальщика и стал развивать этот дар.

Молодой художник мечтал попасть в Мюнхен. Но обучение в столице Баварии было очень дорогим. Он много странствовал по Германии и Австро-Венгрии, пока не познакомился с графом Куэном де Беласси, который взялся оплатить учебу талантливого юноши в Мюнхенской академии художеств. В ответ на эту услугу молодой художник оформлял интерьеры родового замка графа. К сожалению, Куэн, так много обещавший Мухе, быстро разорился и перестал оплачивать ученье своего подопечного.

В жизни художника начался период скитаний. В самом начале 1880-х годов Муха приехал в Париж. Он был беден, но все же имел за плечами обучение театрально-декорационному искусству в Мюнхене и в Вене. Художник мечтал о серьезных, хорошо оплачиваемых заказах на плакаты или оформление спектаклей, но судьба словно испытывала юношу — его уделом были долгие месяцы, проведенные без работы.

В те годы в Париже сложилась своеобразное землячество чешских художников. Все они были очень бедны. Часто на нескольких человек приходился один багет (так назывался в Париже продолговатый батон хлеба, а теперь это слово вошло и в русский язык), и именно Муху, у которого был отличный глазомер,

просили разрезать хлеб на равные части. Иногда таких частей должно было быть целых десять — грошей, которые художники сбрасывали на еду, хватало лишь на один батон, и его приходилось делить.

У чешских рисовальщиков, обосновавшихся в Париже, было любимое место сбора — молочное кафе «У мадам Шарлотт». По национальному составу завсегдатаев оно было польско-чешским. Там бывали польские художники мистического направления — Юзеф Мегоффер и Казимеж Сихульский (парижанам нравились их мрачные работы, полные образов призраков и химер). И дискуссии тоже были необычные — о спиритизме, о переселении душ... Члены кружка очень любили произведения русского философа Е. Блаватской. Муха подружился с поляками и мистический колорит, который он видел в работах мастеров польского модерна, импонировал талантливому рисовальщику, помогал ему при создании новых типажей. Вместе художники легче переносили бедность и лишения.

Жизнь в Париже характеризовалась сплошной неопределенностью, а талантливые чешские живописцы, жившие во Франции, хотели хоть что-нибудь знать о будущем. Осенью 1892 года Альфонс Муха, одев свой лучший костюм, вошел в гадальный салон известной парижской прорицательницы мадам Поппе. Он уже довольно бегло говорил по-французски и смог объяснить, что хотел бы узнать что-нибудь о том, что его ждет.

Мадам Поппе осмотрела руку посетителя и осталась довольна расположением линий. «У Вас все будет хорошо, жизненный путь очень ровный, да и много удач впереди, — сказала она. — Меня тревожит только одно обстоятельство — Ваши похороны...» «А что такое с моими похоронами?» — встревожился Муха.

И тогда мадам Поппе рассказала, что ей ясно представляется прощание с художником. Она видит, что над гробом стоит какой-то человек в черном костюме. Он произносит речь. Гадалка не видит всего лица человека, но ясно видит его глаза и ощущает, что в них совсем нет любви к покойному. «Это так странно, месье, — сказала она шокированному Мухе, — ведь обычно надгробные речи произносят те, кто любил покойного, кто считал его близким и дорогим человеком. Боюсь, что в Вашем случае это вовсе не так, месье».

Художник был потрясен. Ведь он пришел узнать о карьере, но вдруг получил картину собственных похорон. У него на родине, в Иванчице надгробные речи действительно произносили те, кто искренне любил покойного. Но кто же этот таинственный незнакомец в черном? Мистический колдун, который вписывается в парадигму модерна? Муха был уживчивым человеком, многим помогал и не имел врагов... Откуда же взяться *человеку в черном, в глазах которого нет любви*?

Вскоре после этого визита к гадалке Муха был приглашен одним пожилым полковником для проектирования жилой комнаты. Помещение предназначалось для... спиритических сеансов. Все в этой комнате, по плану хозяина, было окутано мистической атмосферой. Столик для вызова духов тоже должен был иметь особенную форму и являться произведением искусства.

Задача художника — создать особую ауру тайны, сделать так, чтобы вызванным духам ничто не мешало. Мебель, спроектированная или украшенная Мухой, не дошла до наших дней, но соприкосновение с миром спиритов повлияло на творчество художника: созданные им персонажи часто кажутся нереальными. Он рисует одновременно и человеческое существо, и некоего эфирного персонажа.

Именно так, при проектировании интерьеров для спиритических сеансов и родился созданный Мухой декоративный стиль, который давно уже получил название «стиль Мюша» (так произносится фамилия Мухи по-французски). Для него было характерно использование «певучей» линии, локальный цвет и красивый витиеватый контур. У художника был и свой излюбленный круг тем и мотивов, которые полюбились парижанам. Как самому стилю, так и связанной с ним тематике — цветам и женским образам — была уготована долгая и интересная жизнь. Рекламные приемы Мухи и сегодня используются в высшей степени успешно.

Творчество Мухи послужило основой для целого потока сувенирной продукции, в котором мы встречаем браслеты и брелки, рекламные открытки и конверты, произведения фирменного стиля и многое другое. Во многих композициях мы видим типичных представителей стиля модерн, причем чаще всего это жеские образы.

Интересно, что Муха, почувствовав, что в его жизнь активно вторгается тайна, стал вести себя осторожно. Он прилежно изучал французский язык и много читал. Начитанность помогла ему снискать уважение знаменитых писателей Оскара Уайльда и Августа Стриндберга. В середине 1890-х годов его плакаты понравились выдающейся драматической актрисе Саре Бернар, и она заключила договор с художником. Отныне он делал афиши для всех ее спектаклей. К концу девятнадцатого века Муха был уже преуспевающим декоратором и живописцем, поэтому начало следующего столетия ознаменовалось для него приглашением в Чикаго, где он в течение нескольких лет преподавал изобразительное искусство. Его чикагский период начался в 1909 году.

В США Муха пробовал себя как портретист, создатель рекламных афиш и даже как оформитель упаковки пищевых продуктов (например, печенья Сиу, для упаковки которого художник создал композицию с фигурами индейцев — новый для него типаж!).

Помимо многочисленных заказов, связанных с плакатной и прикладной графикой, Муха занимался живописью. Он писал портреты членов своей семьи, которая переехала с ним на несколько лет в Америку и даже получил заказ от Ротшильдов на портретирование членов этой известной династии.

Важным этапом в жизни Мухи стало знакомство с известным американским бизнесменом Чарльзом Крейном (1858–1939). Богатому промышленнику понравились работы Мухи, и он согласился спонсировать работу художника над обширным циклом «Славянская эпопея». Каждая картина этого цикла отражала какой-либо важный эпизод в истории славянских народов. Для создания крупноформатных картин понадобилось множество натурщиков и разнообразный реквизит.

Для написания картины «Отмена крепостного права в России» художнику понадобилась поездка в Москву. И в 1913 году Муха был гостем Москвы, а перед этим и Петербурга (известно, что он посетил Эрмитаж и Русский музей). Визит художника был предельно коротким, он скорее может быть назван творческой командировкой, чем романтическим путешествием. Живописец не оставил ни восторженных отзывов о Москве, ни каких-либо ценных дневниковых записей о своем визите в Россию. В письме своей супруге Марушке Хитиловой он писал, что едет дальше — в Черногорию.

Самым ярким впечатлением, полученным Мухой в Москве, был визит к старому другу — живописцу Леониду Пастернаку. Гость из Чикаго пришел к Па-

стернаку как раз в тот день, когда семья отмечала первый издательский успех своего сына Бориса. Будущий классик советской литературы Борис Леонидович Пастернак как раз выпустил в свет свой первый поэтический сборник.

Художник положительно относился к России. Но в советское время даже историки Москвы редко вспоминали Муху. В СССР выходило множество книг, брошюр и буклетов, посвященных Красной площади. Перечислялись и зарубежные гости, осматривавшие в разные годы центр Москвы, но нигде мы не находим имени основателя стиля «чешская сецессия». А в период социализма приход того или иного деятеля культуры (охваченного уважением к СССР) на Красную площадь должен был знаменовать собой солидарность с коммунистическим движением, единство мировоззрения левых сил. Художник, о котором идет речь, не вписывался в эти рамки.

Умерший в 1939 году Муха был, конечно же, далек от политизированных форм общественной жизни. Некоторые биографы художника не без основания считают, что он был скорее человеком девятнадцатого столетия, чем нашим современником. В один год с ним ушел из жизни его спонсор Чарльз Крейн.

Но наша книга посвящена типажности эпохи модерна, и нас интересует не только творчество, но порой и облик художника. Он обладал многими типологическими чертами творца эпохи рубежа веков — носил бороду, имел в своей биографии целый многолетний период богемной жизни (хоть и был истинным пуританином в рамках богемы), заводил знакомства с выдающимися людьми своего времени (из художников — с парижскими знаменитостями О. Роденом и П. Гогеном, а также с уже упомянутым выше мос-

ковским живописцем Л. Пастернаком, а из писателей — с Оскаром Уайльдом и Августом Стриндбергом) и модно одевался.

Да и в Москву он приехал настоящим франтом — в белом костюме и с фотоаппаратом «Кодак» в руках он воплощал тип модника начала XX века. Так выглядели богатые художники. Но нам интереснее те человеческие типажи, которые он разработал и внедрил в искусство плаката и прикладной графики. Да и живописи, хотя как живописец Муха известен несколько меньше.

Образы-символы значили для Мухи очень много. Художник создал один за другим живописные и графические циклы, посвященные временам года, небесным телам и драгоценным камням. Каждый раз какую-либо сущность (одно из времен года, один из видов искусства или какой-либо драгоценный камень) художник изображал в виде женщины, облаченной в красивые драпировки.

Как правило, о подлинном значении каждой композиции надо догадываться (что это за камень или какая перед нами планета), ведь перед нами прежде всего женская фигура. Муха не снабжал эти композиции надписями (хотя в искусстве плаката он проявил себя как образцовый шрифтовик).

Художник любил изображать складки тканей, так чтобы под ними чувствовалось тело, но избегал обнаженных моделей, в лучшем случае его героини полуобнажены. Часто их тела обвиты драпировками, причем это сделано так изысканно, что глаз невольно начинает просто следить за витиеватыми линиями, а не искать те детали, которые позволяют идентифицировать планету, время года или драгоценный камень.

Муха много работал с натурщиками, искал наиболее удачные ракурсы и позы. В его мастерской была целая коллекция драпировок и разных предметов быта, которые художник предлагал своим моделям взять в руки для достижения большей выразительности образа. Художник часто создавал такие образы, которые, оставаясь в рамках знаковой системы модерна, имеют вневременной характер. И лишь некоторые атрибуты, характерные для самого начала XX века, свидетельсвуют о временной привязке образа. Это, например, электрическая лампочка, которую держит в руках одна из моделей. Не забудем, что Муха участвовал в оформлении знаменитой парижской выставки 1900 года, которая стала этапом в процессе эволюции стиля модерн.

Разного рода электрические чудеса были важной приметой времени, и образ юной красавицы с электропатроном со светящейся лампочкой в высоко поднятой руке был аллегорией технического прогресса.

В России хорошо знали и любили мэтра чешской сецессии (впрочем, его отождествляли не только с Чехией, но и с Францией). Из отечественных художников ближе всего к эстетике Альфонса Мухи подошел Сергей Сергеевич Соломко (1867–1928), которому будет посвящена отдельная глава. Черты стиля знаменитого чеха мы находим еще и у таких художников как Н. Фешин и Н. Герардов.

В числе российских последователей А. Мухи мы находим В. Быстренина. Он придерживался типажа манерной элегантной дамы и создал в этом стиле несколько интересных графических работ. Нельзя не назвать и архитектора, художника, искусствоведа и библиотекаря **Федора Густавовича Беренштама (1862–1937).** Для историков модерна это имя значит очень много. Беренштам создал множество почтовых открыток, его

манера узнается в графическом стиле жетонов благотворительных сборов и рисунков для почтовых конвертов, да и просто был неравнодушен к искусству почтовой графики.

До революции в разные годы в нашей стране выходили открытки с оригинальными работами Беренштама, а в двадцать первом веке альбомы коллекционеров обогатились интересными беренштамовскими репринтами. Художник постепенно возвращается в наш культурный обиход и занимает заслуженное место в истории.

Перелистаем страницы этой интереснейшей жизни. Федор Густавович родился в 1862 году в Тифлисе. В детстве художник увлекся грузинским эпосом. Известна его графическая композиция к поэме «Витязь в тигровой шкуре».

После окончания Тифлисского реального училища в 1881 году Беренштам поступает на архитектурное отделение Императорской академии художеств. Приезд в Петербург — важная веха в биографии молодого художника. Ему открылся огромный город с дворцами и музеями. Петербург стал для Беренштама окном в новый мир, где было столько непознанного и неизведанного.

Седая древность всегда волновала сердце Беренштама. Он скрупулезно изучал античность, древнее искусство Кавказа, архитектуру Нового Афона. Интерес к искусству Ренессанса и классическим древностям роднит Беренштама с А. Мухой.

Знание творчества А.Мухи не могло не сказаться на формировании индивидуальной манеры Беренштама. Не надо далеко ходить за ответом на вопрос, откуда у художника такой изысканный вкус, столь утонченное чувство исторических стилей.

При этом Федор Густавович был не только графиком. С 1892 года Беренштам работал библиотекарем библиотеки Академии художеств. Не исключено, что именно там произошло его знакомство с творчеством А. Мухи. Художник полюбил витиеватый контур и активно использовал это средство для моделирования юмористических образов.

В те годы было популярно иллюстрирование пословиц и поговорок, и Беренштам отдал дань этому модному увлечению. Акцентированная линия А. Мухи чувствуется во многих работах.

***

На дворе двадцать первый век, и, конечно же, очень важно осознавать, что рубеж девятнадцатого и двадцатого столетий не до конца описан культурологами. А ведь именно тогда человечество наблюдало интереснейший сплав искусства и техники, в то время как сегодня эти понятия неким трагическим образом разделились. Нам хотелось бы, чтобы в этой книге Муха выступил как знаковый образ рубежа веков, как творец, на которого судьбой была возложена миссия отразить смену двух столетий. И это прекрасно удалось художнику. Его недаром считают символом эпохи и одним из столпов не только чешской сецессии, но и стиля модерн в целом.

Автор этих строк хорошо помнит, как в ленинградский кинотеатр «Художественный» привезли для премьерного показа комедийную ленту Олдржиха Липского по сценарию Иржи Брдечки «Адела еще не ужинала» (киностудия «Баррандов фильм», 1978). Эпоха «стиля Мюша» оживала на экране во всей своей живописности и линеарно-декоративном великолепии. На экране

оживала Прага эпохи модерна, и зрителя приглашали погрузиться в мир стиля сецессия и познакомиться с типичными персонажами эпохи.

Фантастическая тема растения, пожиравшего людей, заставляла зрителя (при всей комедийности сюжета) задуматься о загадках и тайнах природы. Создавалось впечатление, что растительный орнамент — колоритная черта стиля — оживает на глазах у зрителя, очеловечивается. И эстетика пражского модерна — стиля «сецессия» — добавляла фильму особенный колорит.

В 2002 году в России вышел фильм «Игра в модерн» (режиссер Максим Коростышевский). В основе сюжета биография польской актрисы Марии Висновской. Художник-постановщик сделал очень многое для того, чтобы воспроизвести обстановку того времени. И российским кинематографистам удалось погрузить зрителя в атмосферу Варшавы начала XX века, не сняв ни одной сцены за рубежом.

Состояние российско-польского сотрудничества было (и есть) таково, что Польшу пришлось воспроизводить в России. И создатели ленты блестяще справились со своей задачей. В грим-уборной актрисы М. Висновской разместилось сразу несколько оригинальных плакатов А. Мухи, и художники фильма сделали это так умело, что зритель сразу же проникается колоритом эпохи.

Итак, «Игра в модерн» оперирует польским, вернее, польско-русским материалом, но снято все в России. Ну а что мы можем найти по нашей теме собственно в Польше? Не забудем, что Муха был на одну четверть поляком и, живя в Париже, дружил с польскими живописцами Ст. Выспяньским, В. Слевиньским и Ю. Мегоффером. В Польше любят его творчество и издают календари с плакатами художника. Проявилась ли эта любовь в киноискусстве?

Нельзя не назвать здесь ленту, которая отличается тончайшей стилизацией под атмосферу эпохи — фильм Марека Новицкого «Привидение» (1984). В той очень тщательно сделанной картине мы глубоко погружаемся в атмосферу стиля сецессия. Мистическая тема — мотив призрака, образом которого одержим главный герой — решена режиссером без типичных эффектов фильмов ужасов. На первый план выходит эстетика. Создатели фильма очень скрупулезно и вдумчиво отнеслись к подбору предметов быта и деталей интерьера. На экране оживают полотна Ф. Штука, А. Бёклина, Ф. фон Байроса и, конечно же, Альфонса Мухи.

Талантливая польская актриса Ханна Микуць, знакомая отечественному зрителю по ленфильмовской картине «Ярославна — королева Франции» и обладающая редким талантом стилизации, по манере игры очень близко подошла к типажу героинь эпохи модерна. В фильме «Привидение» ей блестяще удается передать и пластику движения, и эмоциональный мир, и выражение глаз женщины эпохи рубежа веков. Еще раз подчеркнем, что этот образ — тонкая визуализация героинь А. Мухи и вообще типажа женщины эпохи декаданса.

Примерно то же можно сказать и об игре Гражины Шаполовской в фильме В. Мельникова «Первая встреча, последняя встреча» (что говорить, когда-то польско-российское сотрудничество в кинематографе было очень бурным!). Актриса играет шпионку, человека с двойным дном... В России она добывает секретные данные. Шаполовска довольно точно передает изысканную пластику движений женщины эпохи сецессии. Видно, что и в этом случае создатели фильма с уважением отнеслись к стилистической вселенной декаданса.

И еще один интересный факт из истории польского кино. Плакат в стиле Мюша сопровождал экранное шествие интернационального проекта — фильма «Дагни». Биографический фильм о пианистке и писательнице Дагни Пшибышевской (урожденной Юлль), о которой мы расскажем ниже, в главе об Эдварде Мунке. Он поставлен совместно датскими и польскими кинематографистами. Этот телефильм вышел на экраны в 1977 году. Роль Дагни сыграла норвежская актриса Лисье Фьельстад (1939 года рождения). Роль женщины эпохи модерна стала этапной для актрисы, образ остался с ней на всю жизнь.

Для одной из афиш был очень удачно использован стиль Мюша, мы узнаем композиционную структуру плакатов Мухи для объединения художников «Салон ста» (а это очень известный плакат), только в нее вписано название современного фильма. Жаль, что в самой художественной ткани ленты мы не так часто встречаемся со стилизацией под эпоху. Герои двигаются и жестикулируют вполне современно, но, наверное, таким было коммуникативное задание режиссера.

Как знать, может быть, ему хотелось приблизить писателя Станислава Пшибышевского и его возлюбленную Дагни к современности, то есть к середине XX века (в тот же год у нас вышло «Механическое пианино» Н. Михалкова — лента, тончайше стилизованная под модерн). Представим себе занятие Киноуниверситета или киноклуба, на котором демонстрируются отрывки из «Дагни» и «Механического пианино» (а темой занятия может быть, скажем, «Декаданс в искусстве»).

Мы сразу же увидим разницу в системах жестикуляции. Может быть, Д. Ольбрыхский заведомо играл современного писателя, приближая Пшибышевского к современности? Мы этого не знаем. Жаль, что фильм

не шел в России, ведь один из героев ошибочно называет Пшибышевского русским писателем (да было ли такое?). А Пшибышевский с гордостью отвечает: «Я польский писатель». А в действительности он отражал общеевропейский типаж писателя-декадента.

Как бы отреагировал наш зритель на сцену, в которой писатель-декадент отрекается от русскости? Мы не знаем, ибо фильм у нас не шел. Может быть, и правильно, ведь режиссер игнорировал присутствие русской культуры в хронотопе модерна. Многие интересные факты художественной жизни той поры не были отражены в фильме. Нам интересна эта лента главным образом тем, что для афиши был выбран плакат Мухи. И это был очень удачный выбор.

В ноябре 1997 года в Санкт-Петербургском Музее печати открылась выставка «А. Муха и искусство модерна», о которой уже шла речь на страницах сборника «Петербург – Прага». Напомним читателю, что экспозиция была организована при спонсорской помощи Генерального консульства Чешской Республики в Санкт-Петербурге и при информационной поддержке Общества имени братьев Чапек.

Одна из витрин была целиком посвящена пушкинской теме. В ней были выставлены разные издания И. Я. Билибина (иллюстрации к Пушкину, свидетельствующие о явной стилистической перекличке с А. Мухой) и современные книги, отражающие творчество художника и содержащие репродукции, которые вызывают в памяти пушкинские образы.

Никакого удивления у посетителей это не вызвало: закономерный диалог А. С. Пушкина и Альфонса Мухи «через время» и через талантливых посредников состоялся. Цепочка историко-культурных взаимодействий прекрасно «сработала»: выявилась пусть пока

небольшая, но очень интересная группа художественных произведений, воплощающих тему «А. С. Пушкин и А. Муха».

Альфонс Мария Муха скончался в 1939 году. Он пережил эпоху модерна и не впитал в себя проявления художественного авангарда. Смерть художника пришлась на суровое время немецко-фашистской оккупации и художника допрашивали в гестапо. Надгробную речь произнес преуспевающий живописец Макс Швабинский, хорошо знакомый Мухе по парижской колонии. По указанию местных властей надгробная речь должна была быть выдержана в сухом официальном стиле. Швабинский построил свой монолог именно так. Сбылось предсказание парижской гадалки, рассказавшей когда-то молодому художнику о его похоронах.

Наряду с Мухой в России ценили и других мастеров сецессии — А. Шайнера, Г. Швайгера, В. Прейссига, а особенно — Ф. Купку. Хочется выразить надежду, что исследователи будущих эпох не оставят без внимания богатый материал для исследования вопроса об изящных аллегорических образах Альфонса Мухи.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «АЛЬФОНС МАРИЯ МУХА»:

1. Какие аллегории и символы лежат в основе персонажного мира А. Мухи?
2. Выберите группу персонажей, характеризующих творчество художника и дайте им характеристику.
3. Какие композиционные особенности произведений А. Мухи делают образы более выразительными?

4. Выберите художественный фильм, созданный с учетом индивидуальной эстетики А. Мухи, и напишите эссе о том, как атрибутика модерна помогает раскрыть характеры героев.
5. Известно, что А. Муха дружил с Дж. Уистлером и был неравнодушен к английскому эстетизму. Сопоставьте работы обоих художников и сравните подход к проблеме типажности у Уистлера и Мухи.

## Франтишек Купка
## (1871–1957)

Крупнейший представитель чешского модерна Франтишек Купка подарил человечеству богатую галерею разных персонажей. Он блестяще владел техникой классической живописи, методологией импрессионизма и, конечно же, не прошел мимо такого яркого явления как модерн. Хотя в современной науке об искусстве Купка чаще всего упоминается как авангардист, апологет космической темы в искусстве.

Сегодня авангард находит все более широкое признание, и Купка давно уже стал явлением мирового масштаба. Но он пришел к абстракции из модерна, через характерные для той эпохи художественные искания двадцатых годов. А еще до того, как он начал создавать декоративно-плоскостные композиции в стиле ар-нуво, он освоил основы академической живописи и блестяще владел как объемно-тоновым типом рисунка, так и декоративно-плоскостным.

Франиишек Купка родился в 1871 году в городе Кромержиже в семье шорника. В доме иногда проводили спиритические сеансы, и мальчик проникся эзотерическими идеями. Получив образование в Пражской академии искусств, молодой художник отправился в Париж. Он стал членом парижской колонии художников, члены которой собирались в уже упомянутом кафе «У мадам Шарлотт», и в которую входили Альфонс Муха, Макс Швабинский и Людек Марольд. Помимо контактов со своими земляками, Купка активно общался со многими талантливыми представителями французской культуры.

Он не был воцерковленным человеком и скорее всего не верил в загробный мир, но его всегда интересовало сверхъестественное: магические культы животных, индийские заклинатели змей, ожившие мумии, говорящие сфинксы. Напрашивается сравнение с Эдгаром По, которого Купка пробовал иллюстрировать своими работами о сфинксах.

Очень интересно проследить, как Купка пришел к сочетанию человеческой фигуры и звездного неба. Однажды его пригласил к себе знаменитый популяризатор науки Элизе Реклю (1830–1905). Он поручил молодому художнику создать цикл иллюстраций к капитальному академическому труду «Человек и земля». Когда в 1906 году появился русский перевод этого капитального труда, содержание так поглотило читателей, что не все обратили внимание на прекрасный изобразительный ряд.

Купка выполнил уникальную серию заставок для всех глав. В разных главах содержались сведения об исторических периодах развития человечества. Были и разделы, посвященные разным народам. Эта работа требовала от художника не только хорошего зна-

ния анатомии человека, но и незаурядных этнографических познаний. Молодой живописец блестяще справился с задачей и создал целую галерею образов. Там были как исторические типажи, так и национальные.

В течение длительного периода творчества Купка помещал своих героев в различного вида экзотическое окружение. При этом он прибегал к интересным световым и пространственным эффектам. Самым привлекательным было таинственное свечение, исходившее от египетских пирамид. Сотрудничество с Элизе Реклю пробудило в Купке интерес к астрономии, и он стал чаще рисовать людей на фоне таинственного звездного неба.

Изображая египетские статуи, художник опирался на текст рассказов Эдгара По, и атмосфера таинственности захватила художника. Он стал изображать людей в полуреальной мифологической среде. Под влиянием эзотерических учений художники модерна стали изображать обнаженные фигуры на фоне звездного неба. Именно такой тип композиции и выбрал Франтишек Купка для переплета книги «Человек и земля».

Но повседневная жизнь Парижа диктовала художнику свои условия. Мистика, магия и эзотерика соседствовали с реалистическими направлениями в искусстве, например, с политической карикатурой. Работая в сатирических журналах, художник мифологизировал политическую жизнь. Редакторы журналов поручали ему порой нарисовать злободневную карикатуру на буржуа, а он изображал огромного сфинкса с загадочным ореолом вокруг головы, да еще впоследствии отходил от журнальной графики и переносил маленький рисунок на большой холст, так что карикатура превращалась в произведение станковой живописи. И сфинкс начинал грозно смотреть из глубины мастерской на вошедших, излучая перламутровое сиянье.

Купка никогда не был теоретиком живописи или графики. Однако он стремился изображать на своих полотнах лунный свет, другие астрономические явления, но отнюдь не в стиле научных иллюстраций. Обладая несомненным талантом иллюстратора научной литературы, Купка мог создать по заказу издательств и редакций журнала научную иллюстрацию на любую тему, но в своем инивидуальном творчестве, лежащем вне заказных работ, художник творил совершенно в ином ключе.

Например, он сочувствовал бедным парижанам. Это роднит его с Ф. М. Достоевским. Можно скомпоновать из нескольких работ Ф. Купки условный цикл под названием «Униженные и оскорблённые». Встречая на улице бедных девушек-нищенок, он создал типаж под названием жиголетта — девушка из народа, промышляющая случайными заработками. В изображениях этих женщин Купка использует витиеватую линию, но она должна рассматриваться только в семантическом поле сатиры, так как художник намеренно искажает человеческие черты, так что подбородок у девушки выглядит слишком мощным, но он не смеется над анатомией человека: это бессердечное общество коверкает людей.

Купка был талантливым мастером социальной сатиры, своим творчеством он защищал права и достоинство неимущих. Но больше всего молодого художника привлекала связь человека с Космосом. Пытаясь изобразить сияние Луны, он быстро приблизился к абстрактному искусству, и изображаемые им формы мгновенно потеряли связь с предметным миром. Так началась своеобразная космическая одиссея художника Купки, его воображаемое путешествие по Вселенной. В двадцатые годы уже нельзя было даже во-

образить, что автор всемирно известных абстрактных полотен на космическую тему когда-то иллюстрировал трактаты по астрономии в традиционной академической манере.

Внеся очень большой вклад в палитру художественных открытий модерна, Купка не прошел мимо новейших идей. В ранних работах художника скульптурные тела людей наполнены возвышенной эзотерической символикой. Однако обращения к абстракции ничто не предвещало: свой вполне реалистический стиль живописец перенес на изображение всех героев античности, которые обладали совершенством олимпийских атлетов. Однако не забудем, что этот талантливый художник, начав с классических тем, быстро отошел от стиля академических картин опять-таки в пользу абстракции. В этом он очень схож с Кандинским.

Начав с академического реализма и символизма, Купка в начале XX века вступил в группировку «Де Пюто», в которой состояли Хуан Грис и братья Дюшан. Под влиянием идей антропософии (направления, которое предусматривает наличие у человека разных энергетических оболочек) Купка стал изображать «тонкую ауру», затрагивать идеи коммуникации человека и Вселенной через тонкий мир. И очень многого достиг на этом пути. Существование тонкого мира до сих пор не доказано, а типаж женщины, которая общается с космосом через мифическое астральное тело, породил замечательные произведения изобразительного искусства.

В культуре Западной Европы и США выделяется по своей популярности картина Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице». Как искусствоведы, так и философы много лет размышляют над значением этой картины. Считается, что она отража-

ет подсознательное стремление человека неожиданно взвиться вверх по спирали, но только эта мечта в картине завуалирована, и фантастическая лестница — не архитектурная деталь здания, а почти что лестница в небо.

Эта работа Дюшана была показана на так называемой Арсенальной выставке (Армори шоу), которая стала поистине эпохальной. В этом событии участвовали многие известные художники и скульпторы.

Об Арсенальной выставке много пишут, но вспоминают ее главным образом в связи с авангардом, забывая, что среди экспонентов были и представители реалистического искусства. Широко известнее случай, когда знаменитая художница Мари Кассатт, увидев абстрактную картину В. В. Кандинского, в отчаянии плюнула — столь велико было ее негодование (мы не знаем, как пожилая леди-живописец отреагировала на картину Дюшана, где все же были остатки фигуративности).

Этот эпизод навсегда вошел в историю мирового искусства. Это ли не столкновение модерна с новейшими течениями? Рождалась новая эстетика и старшее поколение живописцев неохотно сдавало свои позиции. Между тем произведения, представленные на Арсенальной выставке, знаменовали собой... прорыв в четвертое измерение. Купка и его коллега Дюшан стали активно разрабатывать технику живописи, позволяющую заглянуть в четвертое измерение. Насколько им помогала в этом эстетика модерна?

Оказывается, помогала и даже очень. Опираясь на пластику модерна, молодые мастера властно заявили о себе, создавая новые типажи и смело экспериментируя с живописными техниками. Купка достиг необыкновенного совершенства в изображении челове-

ческого тела. Сопоставление пластических масс, цветовых пятен, снопов света, исходящих из разных источников, привело к появлению замечательных полотен, в которых сопрягались земное и космическое начала, представители Земли смело вступали в диалог с космосом. Поздние космические картины Купки имеют абстрактный характер и поэтому их стиль лежит вне нашего рассмотрения, но не следует забывать, что образ персонажа, беседующего с космосом, был заложен мастерами модерна.

Почему Купка, у которого так блистательно получалось изображать самых разных людей, пришел к абстракции? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо тщательно проанализировать ранние произведения Купки (собственно космическая тематика его абстрактных картин находится за пределами нашей книги). Например, обнаженные тела выглядели как посредники между Землей и Космосом. Купка не был футуристом в традиционном понимании этого слова, но предложенная им модель разложения движения, для которой очень важна идея света, озаренности человека лучами, полюбилась теоретикам футуристического движения, и они довольно много написали о нем. Освоив эстетику модерна, Купка стал разлагать человеческие фигуры на цветовые спектры, и этот прием удивительным образом подходил для последующих работ художника на космическую тему.

А от футуризма был один шаг до абстракции… Но мы всегда помним, что без глубокой укорененности в модерн художник не достиг бы таких значительных успехов, работая в рамках новейших течений в искусстве XX века.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ФРАНТИШЕК КУПКА»:

1. Каковы философские основы мировоззрения Франтишека Купки?
2. Каковы особенности персонажей, нарисованных Ф. Купкой?
3. Опишите одного из персонажей, который встретился вам в работах Ф. Купки.
4. Как взаимодействуют в творчестве Купки модерн и футуризм? Модерн и абстрактное искусство?

## Ружена Заткова

## (1885–1923)

Выдающаяся чешская художница Ружена Заткова была плотью от плоти стиля модерн. И при этом она являет собой редчайший пример женщины-футуриста. Мы говорим «редчайший», а не «уникальный», потому что в мировой культуре есть еще и Наталья Гончарова. Р. Заткова считается настоящей футуристкой как в смысле мировоззрения и восприятия окружающей жизни, так и в смысле творчества. Она тонко чувствовала современность и отражала это в своих оригинальных по стилю работах.

За последние десятилетия в русском языке закрепилось словосочетание «амазонки авангарда». Марианна Верёвкина, Мари Лорансен и Тамара Лемпицкая сегодня рассматриваются как удивительные феномены женщин, соприкоснувшихся с мировым авангардом и ставших символами авангардистского движе-

ния. Среди женщин-авангардисток почетное место занимает и уже упомянутая наша соотечественница Наталья Гончарова, и талантливая украинская художница Александра Экстер.

В этом ряду мы находим и Заткову. Она была женщиной-футуристом, а много ли мы знаем футуристок во всей европейской культуре? Хотя существует же собирательный образ женщины, погруженной в технизированную среду и умеющую водить аэроплан и писать авангардистские картины!

На первый взгляд этот сложившийся образ предусматривает какую-то определенную степень мужеподобия. Но вглядимся в фотографию героини нашего очерка. Перед нами лирическая героиня в стиле «сецессия», которую могли бы рисовать Альфонс Муха и другой мастер чешского модерна — Людек Марольд. Настоящая барышня эпохи Надсона и Поль де Кока. В Затковой нет ничего от «ледиавиатора» и нет ни капли мужеподобия. Да и костюм авиатора не вяжется с этим нежным образом, скорее всего, Заткова ни разу не примеряла авиационный шлем. С фотографии на нас смотрит миловидная леди, которая наверняка читала Оскара Уайльда, Бодлера и Верлена, ходила на спектакли по пьесам Ростана и Метерлинка.

Наверно, она такой и была, а возможно даже, что она и не предавала идеалы своей юности ради футуризма. Просто футуризм во многих своих проявлениях объективно вытекал из символизма и модерна, как это было в случае со знаменитыми авангардистами Ф.-Т. Маринетти и У. Боччони.

Российским любителям искусства может быть интересно, что Заткова была замужем за русским аристократом — дипломатом Василием Богдановичем Хво-

щинским (1880–?). Он был секретарем Российского посольства в Риме. Хвощинский был владельцем коллекции живописи. Он очень поощрял художественную деятельность жены и охотно помогал ей устраивать выставки в разных странах.

Очень жаль, что мы так мало знаем об этой супружеской паре. Однако известно, что в браке родилась дочь Мария Васильевна. Интересным фактом является и то, что Ружена Заткова знала русский язык и до нас дошли некоторые ее письма, написанные по-русски. Однако в 1920-х годах художница развелась с Хвощинским и связала свою жизнь с журналистом левого толка Артуро Каппой.

Футуристы очень современно мыслили, они были в курсе новейших открытий в физике и понимали, что литература и изобразительное искусство не могут далее развиваться по каким-то традиционным руслам, они должны видоизмениться в соответствии с требованиями эпохи.

Каждый, кто видел работы Ф. Купки, В. Татлина и М. Дюшана, знает, что в 1910-е годы предметы понемногу «очеловечивались». У зрителя возникало впечатление, что самолету приятно лететь по небу, раскинув «стальные руки-крылья». Транспорт был символом эпохи: он стремительно развивался, и художники начали «анатомировать» средства транспорта, изображать их в виде отдельных слоистых плоскостей. Из чешских живописцев так поступал, например, Богумил Кубишта, один из ведущих чешских футуристов.

Вот и Заткова, отталкиваясь от стиля сецессия, отдала должное современности, она отразила в своей живописи и в скульптурных произведениях пульсирующий нерв первых десятилетий двадцатого века. Зрелая живопись Затковой далека от символизма

и сецессии. В ее картинах пульсирует двадцатый век с его стремительным темпом жизни. Но художница очень тонко чувствовала современность и понимала, что двадцатый век начинается отнюдь не с футуризма, а с модерна.

Самой главной картиной Затковой, которая стала визитной карточкой творчества художницы, стал портрет Филиппо Томмазо Маринетти (1877–1944). Картина создана в 1914 году (это был год, когда Маринетти побывал в России). На портрете он представлен настоящим футуристическим королем. Глаза получились довольно злыми, причем обращает на себя внимание, что они светятся страстным огнем: скорее всего, художница таким образом хотела отразить жажду Маринетти преобразовать мир, его страстное желание «заявить» новую эру на земле.

Это яркое по своей цветовой гамме произведение. Сочетание интенсивных красных и желтых тонов вообще характерно для футуристических полотен. Художница трактует портретируемого как человека-планету, как солнце авангарда.

Маринетти — авангардист, но он так же, как и Заткова, плоть от плоти человек эпохи модерна. Его новаторские утверждения о примате техники над художественной культурой не были отмечены вандализмом, ведь он впитал в себя все лучшие достижения итальянского модерна. Его протест был направлен прежде всего против мещанского культа потребления.

Взглянем на групповой снимок итальянских футуристов. На нас смотрят люди разного возраста. На снимке отсутствует **Джакомо Балла** (1871–1958) — член первой в Италии футуристической группировки, который имел самое прямое отношение к музыке, балету и сценографии. Без него не появились бы знаменитые «ме-

ханические балеты» Фернана Леже. Здесь всего шаг до новейших плакатов и журнальных обложек, выполненных в футуристическом ключе.

Самой заметной фигурой в группе без сомнения является вышеупомянутый Ф. -Т. Маринетти. Он в центре группы, а слева на снимке — **Джино Северини**. Его работы, посвященные балету, современники называли **динамическими иероглифами** (не исключено, что это словосочетание придумал сам художник). Именно к таким динамическим иероглифам приближались изображения спортсменов на спортивных афишах XX века. И это было своего рода прощание с динамикой модерна.

**Джино Северини** (1883–1966) — один из самых ярких представителей итальянского футуризма, художник, стоявший у колыбели этого движения и являвшийся свидетелем выхода в свет первых футуристических манифестов. Трудно представить, что со дня рождения художника исполнилось более 140 лет, настолько современным выглядят его работы и сегодня. На примере творчества Северини мы видим, что футуристы стремились впитать в себя огромный современный мир, полный технических новшеств и головокружительных научных открытий. Они не мыслили жизни без стремительного движения, которое обогащает мир новой, не виданной доселе динамикой.

***

Художники круга Маринетти хотели передать свое ощущение современности каждому из изображаемых персонажей, поэтому изображения людей и превращались в совокупность сложных линий, в «динамические иероглифы» (словосочетание было на редкость удач-

но подобрано). Причем это касалось отнюдь не только людей, но и воспринимаемых как символы времени предметов быта, в том числе... спортивного реквизита. Футуристы обратили внимание на гири и штанги, а также на технические новинки, символизирующие силу человека.

Футуристы так откровенно любовались самолетами и океанскими лайнерами, что решили одним махом покончить с культурой прошлого, призывая уничтожить музеи, взорвать столицы европейской цивилизации. За это их и осуждали в странах, где бережно относятся к памятникам старины, например, в России. И хотя многие оценки, данные футуристам в прошлом, были вполне справедливыми, сегодня они кажутся чересчур категоричными. Ведь на деле бунтари своими руками не уничтожили ни одного художественного памятника. Провозглашая отказ от классических ценностей культуры, они не смогли уйти от своего собственного (иногда весьма значительного) культурного багажа. Они хотели просто переключить внимание эстетов с музеев на авиацию, автомобилизм и новую культуру отношения к человеческому телу.

Р. Заткова применила редкий стилистический прием: лицо футуриста расслаивается на отдельные плоскости. От его головы исходят потоки солнечных лучей. Вспоминается лозунг русских футуристов «Будем как солнце!»

Солнцем мировой культуры лидер итальянского футуризма, конечно, не был, но отложим в сторону вульгарно-социологические трактовки искусства, характерные для середины XX века, и будем справедливы: это был удивительный человек. Доктор права и блестящий оратор, он был поэтом, прозаиком и теоретиком искусства. В России, вроде бы, было хорошим тоном

подчеркивать, что его не за что уважать, ведь русский футуризм считали независимым художественным направлением, возникшим без учета того, что делалось в Италии. Но тем не менее, лидер футуризма снискал себе огромную популярность в нашей стране. И хотя эта популярность была скорее «с отрицательным знаком», ее нельзя игнорировать.

Маринетти имел определенное представление об искусстве стран Восточной Европы. Рядом с ним был болгарский художник Никола (Николай) Дюлгеров, которого в Италии считают «своим», называя итальянским живописцем. Заткову не считают итальянской художницей, лишь в некоторых энциклопедиях она фигурирует как «проживавшая в Италии». А между тем она была ассистенткой и доверенным лицом Маринетти. Он поручал ей организацию выставок и другие ответственные дела.

В нашей искусствоведческой и литературоведческой литературе лидера футуристов всегда упоминали в критических выражениях. Более того: будучи нашим военным противником, он во время Второй мировой войны побывал на Украине и видел, сколь яростным было сопротивление, которое оказал советский народ захватчикам.

Ну а что можно сказать сегодня, когда эпоха вульгарно-социологических клише позади? Маринетти по праву считается ключевой фигурой не только в итальянском, но и в мировом футуризме. Достаточно сказать, что с ним встречался В. В. Маяковский (кстати, можно предположить, что Маяковский видел некоторые работы Р. Затковой, например, упомянутый нами портрет Маринетти).

Художники круга Ф. -Т. Маринетти хотели передать свое ощущение современности каждому из изо-

бражаемых персонажей. Причем это касалось не только людей, но и персонифицированных предметов быта. Из художников этого круга больше всего повлияли на творчество Затковой Умберто Боччони, Луиджи Руссоло и Джакомо Балла.

Затковой принадлежат слова: «Я вся создана из окружностей, но все они разомкнуты... Мне не нужны никакие названия и никакие ярлыки. Не хочу я и того, чтобы меня где-либо зарегистрировали». Вот и мы не будем клеить художнице ярлыки и уж, конечно, не будем нигде ее регистрировать (это епархия энциклопедистов), однако не можем не отметить, что она кровными узами связана с чешской сецессией и итальянским модерном.

Одной из самых известных работ Затковой в области скульптуры является бумажная композиция «Перфоратор» (в другом русском переводе — «Таран»), изготовленная из непрочных материалов и вследствие этого неоднократно реставрированная. Отметим, что это произведение — порождение эпохи футуризма, того времени, когда техника стремительно трансформировала жизнь. И это такое мужское произведение создала женщина, воспитанная на сецессионистских идеалах грации и изящества.

Отметим здесь, что похожую эстетику исповедовал известный английский скульптор **Анри Годье-Бжеска** (1891–1915). Так называемый вортицизм — направление в скульптуре, которое предусматривало вовлечение человека в жизненный поток, понимаемый как вихрь или стремительно низвергающийся водопад. Вортицизм, самым известным представителем которого был живописец Кристофер Невинсон, изображал личность так, словно она разорвана, деформирована эпохой... Или это мир вокруг кажется художнику разорванным и разбитым, ибо это взгляд безумца, травми-

рованного Первой мировой войной.

Вортицизм сегодня необыкновенно популярен, о нем выходят монографии, документальные фильмы и концептуальные статьи... Но все новейшие стилистические живописные (и скульптурные) приемы, которыми пользовались вортицисты, могли бы показаться любителям искусства безобидными, если бы не заявления деятелей футуристической культуры о необходимости уничтожить культуру прошлого или хотя бы отказаться от нее.

Сотни людей в России принципиально не стали знакомиться с творчеством Д. Бурлюка и В. Хлебникова, прошли мимо живописи К. Малевича из-за высказывания о необходимости сбросить Пушкина с парохода современности. В обыденном сознании за футуристами закрепилась слава варваров и вандалов. Вот и искусство далекой Великобритании не было на слуху и слово «вортицизм» долго шло к нашим любителям живописи...

Можно с определенностью сказать, что художница Заткова не была варваром. Она не призывала никого сбрасывать с парохода. Конечно же, вышедшие из философии модерна Б. Кубишта и Р. Заткова не восхищались прошлым и воспроизводили в своем творчестве высоко технизированный мир, но они и не отрицали наследие прошлого, как это делали некоторые футуристы. Они ведь выросли и учились в этом «прошлом мире».

У Затковой есть работы, не имеющие прямой связи с техникой. Это, например, работа начала 1920-х годов «Борьба предметов быта за превосходство». На картине нет борьбы вещей, они просто очень кучно сгруппированы (как это обычно бывает у футуристов), и видно, что не автор картины, а сама судь-

ба решит, каким из этих предметов суждено взять превосходство над другими. И вообще это не вещи, а люди, и борьба имеет скорее эстетический характер, так как предметы в высшей степени разнообразны по форме и цвету. Это борьба образов, колористических схем и пропорций.

Ружена Заткова никогда не мифологизировала свою жизнь, не выдумывала красивых сказок о себе. Она была самодостаточным человеком. Сегодня она интересна искусствоведам не только с точки зрения теории и практики футуризма, но и с точки зрения эстетики и социологии стиля модерн.

К счастью, до нас дошли письма художницы, и когда-нибудь они будут опубликованы. Сохранилась фотография, на которой мы видим Заткову рядом с С. Дягилевым, И. Стравинским и Л. Бакстом. Биографии всех трех деятелей культуры хорошо изучены, но Заткова почти не упоминается рядом с этими именами. Почему? Главным образом потому, что сегодня художницу тесно связывают с футуризмом, считают амазонкой авангарда. А облик Затковой как женщины в стиле сецессия исследован пока что недостаточно полно.

Знакомство Затковой с русскими художниками еще ждет своего исследователя. И те тенденции в модерне, которым художница осталась верна даже став убежденной авангардисткой, в будущем станут предметом научного описания.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «РУЖЕНА ЗАТКОВА»:

1. Какие направления в изобразительном искусстве встретились в творчестве Ружены Затковой?
2. Как в портрете Ф.-Т. Маринетти работы Р. Затковой объединены черты модерна и футуризма?
3. Что связывало Р. Заткову с мастерами русского модерна?

# РОССИЯ

## Иван Яковлевич

## Билибин

## (1876–1942)

На рубеже девятнадцатого и двадцатого веков возник интерес к русскому фольклору, национальным орнаментам и предметам декоративно-прикладного искусства. В изобразительном искусстве возникло направление, которое получило название национальный романтизм. В современной России это направление получило название *русский стиль*.

Иван Яковлевич Билибин был ярким представителем этого стиля. Он вошел в историю русского искусства как талантливый художник-график и иллюстратор. Это ярчайший представитель русского стиля в изобразительном искусстве. Он был одновременно художником-этнографом и художником-фантастом. Не-

повторимая манера Билибина и сегодня служит образцом для художников в плане отточенности формы и богатства композиционных решений.

Можно сказать, что Билибин реформировал фольклорную иллюстрацию. Развивая фольклорную тему в искусстве, талантливый художник создал графические работы высочайшего художественного качества. Одаренный живописец, он еще и блестяще владел искусством книжной иллюстрации и прикладной графики.

И. Я. Билибин родился в 1876 году в Тарховке в семье военного врача. Он окончил Первую Санкт-Петербургскую классическую гимназию, а затем юридический факультет Санкт-Петербургского университета. Уроки изобразительного искусства Билибин получил в Тенишевском училище и в знаменитой студии Антона Ашбе в Мюнхене, в которой занимался два месяца.

С созданием в Петербурге объединения «Мир искусства» Иван Яковлевич стал активным членом этого кружка. Он участвовал в заседаниях и публиковал на страницах журнала «Мир искусства», издаваемого объединением, статьи и свои графические работы. Отметим также и то, что Билибин был еще и талантливым театральным художником.

К тому же Иван Яковлевич был ученым-этнографом и коллекционером. В течение всей жизни он изучал народное искусство, коллекционировал образцы народного орнамента, резьбы по дереву и вышивки. Собранные коллекции оказывали ему неоценимую помощь в работе.

Художник создал свой неповторимый мир, в котором оживали сказки и легенды. При иллюстрировании русских сказок и былин он был внимателен к деталям быта, проявил себя как истинный знаток костюма и интерьера. Собранные им коллекции помогали художнику в работе.

Оформляя печатные издания — книги и журналы, Билибин буквально мыслил книгой, представляя ее как единый слаженный организм, отдельные элементы которого сплавляются в единое целое. Большинство оформленных им книг имели орнаментально-декоративное оформление, которое пронизывало всю книгу и характеризовалось абсолютным единством стиля.

Рассмотрим основные типажи, созданные И. Я. Билибиным. Иван Яковлевич талантливо отражал в своем творчестве русский фольклор, уделяя пристальное внимание народным сказкам и эпосу. При этом все нарисованные им персонажи существуют в насыщенной фольклорной атмосфере: здания и одежда персонажей богато декорированы орнаментом.

**Образ русского богатыря** был поистине сквозным для творчества Билибина. Богатырская сила отражена в рисунках через совершенную анатомию человеческого тела и пластику движений. Вольга Святославич и Микула Селянинович стали героями декоративно-плоскостных изображений. Локальный цвет придает образам особую праздничность и приподнятость. Художник насыщает свои произведения деталями быта, образами растительного и животного мира и соблюдает при этом высочайшую меру вкуса.

**Образ фольклорной красавицы в национальном костюме** отличался грацией и изяществом. Художник умело вписывал женские фигуры в окружающий ландшафт, для его работ характерно единство человека и природы. Василиса Прекрасная и Марья Моревна представют перед читателями как обладательницы яркого и запоминающегося облика. Художник уделяет большое внимание пластике рук и грации жестов.

**Образы чудовищ** у Билибина составляют целую галерею. Художник был внимателен к таким персонажам фольклора как лешие и домовые. Он попробовал предложить свою оригинальную трактовку этих колоритных образов. Не забудем, что на рубеже веков в модерне проявился так называемый культ уродства. Символисты искали новые типы фантастических существ и Билибин создал образы лешего, водяного и других персонажей. Человеческое и животное начала органически сливались, создавая запоминающихся фольклорных героев.

**Биоморфные образы птиц** с женскими головами свидетельствуют о том, что художник был большим знатоком европейской графики эпохи модерна. Женщины-птицы встречаются нам и у других мастеров данной эпохи, например, у В. Васнецова. Интерес к биоморфизму был общей тенденцией европейской графики.

Билибинские иллюстрации по праву считаются эталонным графическим сопровождением русских сказок. Интересно, что Запад, выпустивший в свет множество изданий русских сказок с иллюстрациями И. Билибина, одновременно предлагал и свои трактовки русских сюжетов. Нам в двадцать первом веке не верится, что издатели англоязычных стран могли обойтись без билибинского стиля, и все же мы не можем для сравнения не упомянуть некоторые графические циклы.

Имя **Фрэнка Чейни Папе** (1978–1972, фамилия читается на французский манер, с ударением на последнем слоге, хотя на первый взгляд логичнее было бы читать эту фамилию как Пэйп) — очень крупного английского иллюстратора, создавшего графический цикл, посвященный русским сказкам, понадобится нам в рамках настоящей главы. Общность манер двух художников дает повод для сравнительного анализа.

Папе не был в России и не стремился придать своим персонажам славянские черты лица. Иногда фольклорные женские образы скорее походили на цыганок, чем на русских красавиц. А мужчины (купцы и богатыри) не поддавались национальной идентификации из-за густых усов и бород, но они явно напоминали героев «Песни о Нибелунгах».

Что же общего у персонажей Папе с героями билибинских иллюстраций? Это, во-первых, оконтуривание фигур педалированной тонкой линией равномерной толщины. Во-вторых, густая концентрация деталей русского быта, которую неожиданно встретить у художника, никогда не бывавшего в России.

Но в рамках данной книги нас интересует прежде всего хоровод персонажей. И даже не сам хоровод как таковой, а его общность с эстетикой И. Билибина. Отметим, что и у Папе он ярок, выразителен и красив. Но тогда почему американские издатели так часто обращались именно к образному строю работ Билибина? Ведь богатыри, цари и царевны красивы и у Папе.

Творчество Билибина легко вписывается в контекст европейского искусства рубежа веков. Напрашивается еще и сравнение с художником Вилли Погани (1882–1955), которому посвящена отдельная глава. Талантливый венгерский иллюстратор много лет работал в США, но никогда не забывал о своих венгерских корнях. Хотя в своих работах он отражал совсем не венгерскую этнографию, ибо увлекался Востоком, поэзией О. Хайяма и сказками «Тысячи и одной ночи». Погани роднит с Билибиным отточенность формы и умелое создание сказочной атмосферы.

Очень много общих черт в изображении человека и природы у Билибина и крупнейшего национального художника Финляндии Аксели-Вальдемара Гал-

лен-Каллелы (1865–1930). Начав с традиционного академического рисования, Галлен-Каллела получил хорошую школу у французского мастера Бастьен-Лепажа, но увлекся стилем модерн. Художник отдал дань контурной манере и декоративно-плоскостной трактовке форм.

Как Билибин, так и Галлен-Каллела уделяли большое внимание фольклору и поэтому фольклорные персонажи интересовали обоих. Сходство манер, проявившееся в изображении человека, да и в пейзажном творчестве, не может не поражать. Оба художника были талантливыми графиками и еще при жизни были возведены в ранг национальных живописцев.

Оба мастера интересовались темой «Человек и природа». Они помещали своих персонажей в природной окружение, которым часто был лес. Они ощущали особую магию лесного пространства. Для обоих была обязательна вертикальная доминанта (часто это была огромная сосна). А еще оба любили четкий контур и внедряли в пейзаж образы птиц. Билибин сочинил шуточный манифест, в котором клялся не подражать своему финскому коллеге. Хотя в действительности А. Галлен-Каллела был хорошо знаком русским художникам (в том числе лично) и ему будет посвящена отдельная глава.

Не менее важны и сравнения с русскими художниками, причем самым важным из этих сравнений является сравнение с Борисом Васильевичем Зворыкиным (1872–1942). Как и Билибин, Зворыкин осваивал фольклорную и этнографическую тему и умело сочетал многофигурные композиции с русским национальным орнаментом.

Приведем и еще одно очень важное для нашей темы сравнение. В 2022 году исполнилось 80 лет со дня смерти И. Я. Билибина и 150 лет со дня рождения Генриха Фоге-

лера (1872–1942) — выдающегося немецкого художника, которого часто называют немецким Билибиным. Оба художника были представителями стиля модерн и оба иллюстрировали волшебные сказки. И опять-таки возникает перспектива сравнения двух мастеров.

Они очень серьезно относились к разработке фольклорных типажей. Оба художника широко использовали декоративные рамки. И внутри таких рамок (как у Билибина, так и у Фогелера) текла своя самостоятельная жизнь, словно художник сопрягал разные сюжеты и фабулы или разные фрагменты (сюжетные ходы) одной и той же сказки.

Отметим и то, что И. Я. Билибин был ключевой фигурой во взаимодействии между русским модерном и чешской сецессией. Его замечательные иллюстрации к произведениям Пушкина были хорошо известны в Чехии. Особенно высоко ценили творчество Билибина художники круга журнала «Вольне смеры». К тому же через декорации И. Я. Билибина чехи воспринимали сценическое решение «Сказки о золотом петушке» Н. А. Римского-Корсакова (не забудем, что фамилия *Корсаков* для чешского уха звучит как родная).

Можно предположить, что крупнейший мастер чешской сецессии Альфонс Муха и И. Я. Билибин, не встречаясь лично, видели работы друг друга. Будучи на 16 лет моложе Мухи, Билибин был младшим его современником. Ось взаимопроникновения культур «И. Билибин — А. Муха», расположенная на пересечении плоскостей «чешская сецессия — русский модерн», породила в высшей степени интересные художественные произведения.

Рассмотрение билибинского графического цикла «Сказка о царе Салтане» дает нам основания считать, что автор иллюстраций не только был знаком с произ-

ведениями Мухи, но и использовал некоторые приемы знаменитого чеха в своем творчестве. Иными словами, если бы не *стиль Мюша*, из-под пера Билибина вышел бы совсем другой «Царь Салтан».

Орнаментально-декоративное решение страницы, книжного разворота возведено Билибиным в художественный принцип. Декоративно-плоскостная трактовка форм проявляется не только в орнаменте обложки и титульного листа, но и в многофигурных композициях. Трактовка человеческой фигуры и костюма настолько полно синтезирует в себе художественные открытия модерна, так разносторонне отражает богатство и разнообразие стиля, что мы можем задаться вопросом: «Нет ли здесь влияния Мухи?» и ответить утвердительно.

Вот, например, листы с изображением морских волн. Трактовка пены как сгустка декоративной массы — ведь это же прием, введенный Мухой! А многочисленные многофигурные композиции, изображающие героев в разноцветных костюмах! Билибин предельно смел и самостоятелен, но все же влияние знаменитого чеха видится нам в «Царе Салтане» в переработанной, «превращенной» форме. Это влияние ощущается и в оформленной Билибиным «Сказке о золотом петушке».

В последние два десятилетия наши знания о творчестве И. Я. Билибина обогатились сравнением с наследием вышеупомянутого талантливого русского книжного графика и иллюстратора — Б. В. Зворыкина. Общие черты и различия персонажного мира двух мастеров графики заслуживают упоминания.

Борис Васильевич Зворыкин родился в Москве 19 сентября 1872 года (1 октября по новому стилю). Отец художника был купцом, и детство будущего мастера графики было благополучным. Мальчик начал рисовать необыкновенно рано. Окончив 3-ю мос-

ковскую гимназию, он поступил в московское Училище живописи, ваяния и зодчества. Первый цикл книжных иллюстраций он выполнил в 26-летнем возрасте.

Творчество Зворыкина относят к русскому стилю. Влияние Билибина на стиль Зворыкина неоспоримо. Но не забудем, что в разные годы Зворыкин находился под влиянием и других русских мастеров изобразительного искусства, например, таких как Е. Д. Поленова и В. М. Васнецов.

Карьера Зворыкина-иллюстратора отсчитывается примерно с 1898 года. Самобытный стиль, базирующийся на русском фольклоре, заинтересовал издателей. Он работал в разных жанрах, оформлял приветственные адреса, карты меню, государственные документы.

Имя Зворыкина связано с крупными московскими издательскими фирмами. Среди них мы находим, например, издательства И. Сытина, А. Мамонтова и И. Кнебеля в Москве. В Петербурге он сотрудничал с издательствами А. Маркса и А. Левенсона. Выработанный им под влиянием Билибина индивидуальный стиль остался почти неизменным и с годами сохранил узнаваемость. Яркая цветовая гамма, мелкие детали и обилие этнографических подробностей являются характерными признаками творчества художника.

В рамках данной книги нас интересует персонажный мир художников модерна. Каков же он у Зворыкина? Можно с уверенностью сказать, что художник по-настоящему любил историю России и русскую этнографию.

Художник развернул перед читателем целый хоровод сказочных героев. Везде и всегда у Зворыкина изображение человека в историческом костюме было

на первом месте. Художник тщательно разрабатывает детали костюмов и интерьеров. Он так любил мелкие детали, что некоторые его работы напоминают мозаики.

Зворыкин часто подвергался несправедливой критике. Его называли имитатором И. Я. Билибина. Но не забудем, что крупные художники (а Билибин — крупнейшая фигура в русском искусстве) всегда вызывали желание им подражать в самом хорошем смысле этого слова, а творчество Зворыкина, этого талантливого рисовальщика, развивалось в русле «русского стиля», который привлекал десятки художников. И к этому стилю имеет самое прямое отношение Иван Яковлевич Билибин, внесший огромный вклад в русскую графику. И разве двое художников-единомышленников не могут работать в одном и том же стиле?

***

Сегодня И. Я. Билибин необыкновенно популярен. Не перечислить репринтных изданий русских народных сказок и сказок Пушкина с его иллюстрациями. Князь Гвидон, Марья Моревна и Царевна-лягушка не только стали самыми популярными персонажами книг с иллюстрациями Билибина, но и составили своеобразную ментально-эстетическую матрицу восприятия русских сказок.

Когда в советской мультипликации возникла волна моды на Уолта Диснея, неожиданно оказалось, что персонажи многих советских мультфильмов (особенно фильмов-сказок, имеющих ярко выраженный фольклорный элемент) совмещают в себе грацию билибинских героев и красочность, а также пластику движений собственно диснеевских персонажей. У нас нет данных о том, что создатели диснеевских мультфильмов ориен-

тировались на творчество Билибина или Зворыкина. И все же налицо общность стилевых поисков. Это было необычно, и в будущем это явление следует изучить глубже, но в рамках настоящей книги нам важно подчеркнуть, что персонажные миры разных художников могут взаимодействовать, и это является надежным свидетельством взаимообогащения культур.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ИВАН ЯКОВЛЕВИЧ БИЛИБИН»:

1. Перечислите основные этапы творчества И. Я. Билибина.
2. Докажите на конкретных примерах, что И. Я. Билибин был представителем русского модерна.
3. Назовите основные типажи работ И. Я. Билибина. Выберите один из них и дайте подробную характеристику этой группе персонажей.
4. Проведите сравнительный анализ изображения сказочных героев в иллюстрациях работы И. Я. Билибина и Б. В. Зворыкина.
5. Что нового привнес И. Я. Билибин в иллюстрирование А. С. Пушкина?

# Михаил Александрович Врубель (1856–1911)

Сегодня крупнейший русский художник-символист Михаил Врубель хорошо известен любителям искусства, да и широкой публике. О нем выходят все новые книги и статьи, искусствоведы стремятся глубже постичь миссию Врубеля в искусстве. А то, что в области познания красоты он выполнял особую миссию, сегодня не вызывает сомнений.

Михаил Александрович Врубель считается самым неразгаданным из русских живописцев-символистов. Толкователи его творчества видят в полотнах художника пророчества и божественные наития, мистические видения и откровения медитации. За годы, которые минули со дня смерти Врубеля, так и не удалось разгадать многие тайны его великих полотен.

Будущий живописец родился в 1856 году в городе Омске. Его отец — военный юрист — был поляком. Мальчик с детства любил рисовать, но судьба распорядилась так, что вначале юноша закончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета.

Интересно, что, получив диплом юриста, он никогда не соприкасался с юридической практикой. К тому же Врубель проявил себя как человек, далекий от реальной жизни — непрактичный и неспособный к решению бытовых проблем. Таких людей называют внежизненными. Но будучи вне повседневного быта, художник мог всецело отдаваться своей богатой фантазии и царствовать в своем индивидуальном мире. И этот мир был населен персонажами, которые были очень значимыми для русского модерна.

Врубель соприкоснулся с художественной жизнью Петербурга еще до университета. Он ненадолго приезжал в город на Неве, посещал Эрмитаж и брал частные уроки рисования. Классическая живопись, образцы которой он увидел в Эрмитаже, поразила его. Он твердо решил учиться живописи и поступил в Императорскую академию художеств, где учился живописному мастерству у П. П. Чистякова. Большое влияние на становление Врубеля как художника оказало творчество И. Е. Репина, мнением которого молодой живописец очень дорожил. Да и Репин высоко оценивал талант Врубеля.

П. Чистяков требовал от своих учеников постижения вершин академического рисунка. И скромный юноша из Омска быстро стал превосходным рисовальщиком. Больше всего на свете его влекли сказки и мифы.

Русское искусство всегда славилось реалистическими традициями, но в 1890-е годы в живописи развивается символизм, художники всерьез увлекаются мифами и легендами, выстраивают на холсте сложные аллегории и целые символистские композиции.

Биографы художника знают многое о его повседневном бытовом существовании. Изучены его склонности и привычки, его страдания в последние годы жизни, борьба со слепотой и другими болезнями. Во многом образ жизни художника диктовал его увлечение романтическими сюжетами и исключительными (лежащими вне быта) ситуациями.

Врубель был наполовину поляком (по отцовской линии), но его мало кто пытается осмыслить в контексте польского символизма, хотя общие черты Врубеля и таких представителей польского модерна как Казимеж Стабровский и Эдвард Окунь (в нашей небольшой книге мы, к сожалению, не можем проанализировать их творчество, хотя отметим, что оба они создали свои неповторимые типажи) могли бы стать предметом для искусствоведческого исследования. И Стабровский, и Окунь создали персонажей нового типа, которые воплощают легендарно-романтические черты модерна.

Врубель был начитанным человеком, причем предпочитал серьезную философскую литературу. Ему были знакомы такие философы как Шопенгауэр и Ницше, интуитивизм Анри Бергсона. Он может быть в полной мере назван художником-философом. Ощущение эфемерности бытия, краткости жизни и неповторимости каждого мгновения породили полотна и рисунки, в которых все зыбко, все вибрирует и находится в процессе вечного преобразования. В этой атмосфере и существуют врубелевские персонажи.

Каков же он, врубелевский тип? Помимо прекрасных портретов современников, в которых мы видим помимо абсолютного портретного сходства еще и яркое воплощение декаданса, мы можем выделить два основных типажа, которые подарил человечеству Врубель: **образ Демона** и **образ мистической красавицы**. Ниже мы отдельно скажем несколько слов об образе **Пана**.

Один американский ученый сказал о картинах Врубеля: «Да это же настоящая кристаллическая живопись!». И действительно, некоторые изображенные художником формы напоминают кристаллы. Кристаллическими кажутся сирень, деревья и даже лица людей. Лирические героини Врубеля с огромными очами тоже напоминают изделия из драгоценных камней. При этом они не становятся менее воздушными, не теряют своего метерлинковского очарования.

Чувствуется, что кристаллы как природное явление очень привлекали Врубеля. Неслучайно он не ограничивался крупноформатными картинами — камерность, возможность изображения «малого мира» оказалась ближе художнику.

Магия Врубеля объясняется далеко не только его попытками имитировать структуру кристаллов. В начале XX века в Европе распространилось увлечение так называемым гейзингом — рассматриванием объектов из хрусталя с целью увидеть там заранее заданный сюжет. Людей, обладавших умением предсказывать события по хрусталю, разглядеть сцены будущего в слое стекла, называли гейзерами.

Гейзинг — одно из культурных явлений, тесно связанных с эстетикой и стилистикой модерна. Появления изображений в стекле, конечно же, являются выдумкой фантастов (достаточно вспомнить рассказ

Герберта Уэллса «Хрустальное яйцо»), но гейзинг произвел сильное впечатление на художников и появились живописные полотна и произведения графики, на которых очертания людей словно проступают сквозь полупрозрачную среду. Это создает целый спектр необычных эффектов и персонажи, которых фантасты якобы видели сквозь хрустальную толщу, существуют в своем необычном легендарно-фантастическом мире.

Итак, гейзинг повлиял на изобразительное искусство. Очевидно, Врубель знал об этом интересном явлении, ибо во многих его рисунках и картинах действительность словно увидена сквозь хрусталь или толстое стекло. Причем в мутноватой толще появляются главным образом фантастические образы. Картина «Жемчужина», полная тайн и мистических откровений, стала реакцией Врубеля на сверхъестественные явления, о которых тогда много писали. И хотя перед нами совсем не кристалл, а перламутровая раковина, видения, которые возникают в толще перламутра, напоминают о картинах, описанных гейзерами под впечатлением рассматривания кусков хрусталя и стекла.

Однако Врубеля влекли работы монументального масштаба. Замечательной возможностью попробовать себя при выполнении большого заказа стал договор на создание фресок для Владимирского собора в Киеве, над которыми работали также художники В. Васнецов, В. Котарбинский и братья Сведомские. Работа Врубеля с самого начала шла очень трудно, он был в высшей степени несговорчивым человеком и постоянно вступал в споры с заказчиком. Да и заказчик как-то иначе видел персонажей религиозной живописи, чем Врубель. Михаил Александрович усилил фаентастический и экспрессионистский элементы в трактовке образов.

Вскоре художник был отстранен от выполнения этого заказа — его неповторимый стиль не вязался с общим направлением академической живописи.

Живя в Киеве, Врубель работал также над фресками для знаменитой Кирилловской церкви, которая целиком была задумана в стиле «модерн». Здесь манера художника оказалась «к месту», особенно удачным получился образ Богоматери. На Украине Михаил Александрович создал множество замечательных картин и рисунков, но в целом киевский период считается не самым удачным на жизненном пути художника.

***

Важнейшим персонажем в контексте творчества Врубеля был Демон, литературный герой М. Ю. Лермонтова, драматическая фигура, полная пафоса и трагизма. Врубеля увлекали многие темы, и увлечение Демоном пришло не сразу. В выпускнике Академии художеств прорезался талант монументалиста, и фресковая живопись влекла его по-настоящему. Ведь и образ Демона виделся художнику как цикл масштабных фресок, хоть и осуществлен этот замысел на полотне.

Картины с изображением сидящего и летящего демона, а также скульптурная голова Демона стали вершинами творчества художника. Огромные глаза Демона, полные страдания и страсти, приковывали внимание зрителей.

В трактовке этого сложнейшего образа мы видим все изумительные грани кристаллического метода. Демон написан так, словно перед нами скульптура из цветных резных камней. Но мы не торопимся любоваться переливами цвета. Ведь врубелевский Демон — страда-

ющий персонаж. Он выглядит узлом страданий и противоречий Вселенной. Создавая этот образ, Врубель возвышается до уровня высокой трагедии.

Художник жил в эпоху, когда очень большое значение уделялось растительному орнаменту. Многих живописцев пленяла символика растения, цветка и — шире — сада, в том числе сказочного сада, полного тайн. Подобно многим своим современникам Врубель уделял большое внимание цветам. Эта тема лежит за пределами данной книги, но поскольку персонажи эпохи декаданса тесно связаны с цветочной тематикой (т. н. фитоморфизм), скажем несколько слов о том, как растительные образы сопровождают врубелевских героинь.

Важно помнить, что художник не просто придавал цветам символическое значение, но часто подчеркивал в своих произведениях мистическую роль цветов и прежде всего сирени. Кусты сирени были неким волшебным пространством, которое окружало лирических героинь, превращая их почти что в фантастических персонажей. Оставаясь верным своей излюбленной технике, Врубель писал сирень большими энергичными мазками.

Кусты сирени для Врубеля были не просто растениями, а волшебным царством, в котором жили сказочные герои. И кто же мог обитать среди этих прекрасных цветов? Для Врубеля это метерлинковские принцессы и персонажи немецкого символизма. А также русалки и надмирные лирические героини, не поддающиеся прямым сравнениям с какими-либо литературными источниками. Фантазии художника не было границ.

Врубель буквально бредил сиренью. Существовала даже опровергнутая впоследствии теория о том, что художник незадолго до смерти окружил себя букетами сирени и надышался испарениями этих прекрасных

цветов, что и сыграло роковую роль. Но ученые доказали, что сам по себе аромат сирени причиной смерти быть не мог.

С конца XX века сирень стала все чаще упоминаться в русской поэзии. Игорь Северянин не только описывал эти цветы, но буквально обожествлял сиреневый цвет. Обложки современных изданий Северянина часто делают сиреневыми, напоминая читателю о цветочном пристрастии поэта. И у мифопоэтической картины мира, которая сложилась у персонажей Северянина, много общего с мировоззрением героев врубелевских картин.

Итак, обобщенный врубелевский типаж — это два сквозных персонажа. А именно: большеглазая красавица, чей облик частично скрыт растениями (например, ветками сирени), и мятущийся Демон с огнем в глазах.

Картина «Пан» является известнейшим произведением художника. В ней как нигде чувствуется влияние швейцарца А.Бёклина. Мы видим бога Пана среди природного ландшафта, который своей загадочной атмосферой напоминает нам картины Беклина. В глазах Пана читаются тоска и страдание. Чувствуется, что он многое пережил, перечувствовал. Пан — божество, но Врубель превращает его в человека.

Известно, что Врубель был далек от житейского моря и бытовых проблем. К счастью, он не был одинок. О нем заботились близкие, поэтому у художника и в пожилом возрасте была возможность полностью отдаваться своему внутреннему миру, блуждать в мечтаниях и грезах. Создатель Демона был человеком медитативного склада и переносил на бумагу и холст свои видения.

Особенно его привлекала отечественная классика. Моцарт и Сальери — два пушкинских персонажа, которым Врубель придал облик героев символизма: это

романтические творцы. И показать читателю книги сложность отношений между двумя композиторами — серьезная задача для художника.

А уже упоминавшаяся поэма М. Лермонтова «Демон» — это важнейшая часть врубелевского наследия, и формирование индивидуальной врубелевской трактовки стиля модерн прямо связано с этой поэмой.

Однако полотна Врубеля, посвященные Демону, были не столько иллюстрациями к Лермонтову, сколько самостоятельными композициями, окрашенными личностью самого живописца — так тесно переплелись черты духовной жизни художника, его облика с чертами Демона. Современники отмечали, что врубелевский Демон — это не столько гений зла, сколько воплощение страдания. И Врубель, сам будучи в жизни страдальцем и мучеником, очень глубоко понимал суть лермонтовского образа. В течение многих лет Врубель был одержим образом Демона и этот образ не покидал его, постоянно являлся ему в видениях.

Девяностые годы — эпоха бурного развития спиритических сеансов. Чешский художник-символист Альфонс Муха (1860–1939, выше ему посвящена отдельная глава), творчеством которого интересовался Врубель, много внимания уделял спиритическим сеансам, но не как участник этих ритуалов, а как художник-исполнитель заказов. Муха отражал полученные на сеансах вызывания духов впечатления в своем творчестве. У Врубеля такого опыта не было, но ощущение мистериальности жизни (не только под влоздействием работ Мухи, но и под влиянием искусства символизма в целом) осталось с ним до самой смерти.

Стиль, созданный художником, удачно объединял мистическое и реалистическое начало. Вполне естественно, что Врубель тщательно изучил стиль Мухи

и отчасти ему подражал, что не осталось незамеченным. Мистические настроения все более властно овладевали душой художника. Он стремился выразить в своих полотнах и рисунках идею потустороннего мира.

Увлечение мистикой очень помогло художнику при работе над иллюстрированием поэмы «Демон». Воплощая в зрительных образах текст Лермонтова, Врубель изображает мятущегося духа, разрываемого страстями. Современники считали, что живописец отразил в картинах собственный опыт медитации, что художник в минуты медитации расставался со своим бренным телом и сам чувствовал себя Демоном. Однако насколько автобиографичен этот образ?

«Демонический» цикл создан на самом рубеже XIX и XX веков. В 1890 году создана картина «Сидящий демон», в 1899 году — «Летящий демон». Самой последней работой цикла стало полотно «Демон поверженный». Во всех трех полотнах чувствуется накал страстей, жгучее страдание и боль.

Картины и рисунки Врубеля с изображением Демона вызывали очень сложные чувства у критиков и посетителей выставок. Демон притягивал взор зрителей своей фантастической красотой и страстностью. Он вызывал сочувствие и восхищение. Шли годы, и картины «Летящий демон» и «Демон поверженный» стали шедеврами русского символизма, а их репродукции появились на переплетах изданий Лермонтова. «Сидящий демон» вошел в историю как шедевр новаторской композиции — картина вытянута по горизонтали и верхняя кромка холста срезает часть головы Демона, отражая груз мощного давления страстей на его душу.

Характер Врубеля может быть вполне назван демоническим, ибо он был очень сложным. Богатый внутренний мир живописца, его романтические

грезы нередко находили бурное эмоциональное выражение. Художник был вспыльчив и иногда резок с коллегами. Революционные идеи (и их носителей) он просто ненавидел, поэтому бессмысленно искать сходство между мятежным Демоном и деятелями революции. Скорее Врубеля интересовал ницшеанский Сверхчеловек.

Врубель часто давал волю эмоциям. Однако за внешней резкостью скрывалась нежная и ранимая душа. В середине 1900-х годов в жизнь художника ворвалась тяжелая душевная болезнь. Последние годы жизни он провел в психиатрической лечебнице. Врачи-психиатры обычно дают художникам возможность творить в больнице, к тому же Михаила Александровича курировал доктор Усольцев, который относился к нему с величайшим почтением. Но Врубелю-пациенту не пришлось брать в руки кисть: в 1905 году он ослеп и не смог работать. Важнейшим жизненным впечатлением для него в последние годы была музыка.

Необходимо отметить и еще одно важное обстоятельство. М. Врубель был поляком, но в его разнообразной и интересной биографии не было сколько-нибудь ощутимых контактов с польской литературой и искусством. Между тем персонажный мир Врубеля поддается искусствоведческому анализу с точки зрения прямого сопоставления его героев с персонажами картин и рисунков Яцека Мальчевского, Эдварда Окуня и особенно Казимежа Стабровского.

Польские символисты воспроизводили на своих холстах и в своих рисунках довольно мрачную, часто пронизанную глубокой меланхолией фантастическую Вселенную. Мальчевский щедро населял свой мир ангелами и демонами, Окунь шокировал публику, создавая фигуры фантастических существ, совмещавшие

в себе свойства человека и животного (или растения), а К. Стабровский (ученик Репина) создал образ нежной Снегурочки.

Врубель мог не видеть этих произведений, ведь никаких свидетельств об этом у нас нет. Но у польского модерна (сецессии) много общего с врубелевским неповторимым стилем. Врубель дробит поверхность картины на кристаллические срезы, а польские символисты тоже прибегают к дробной деталировке изображения, ориентируясь на витражное искусство или мозаику (Юзеф Мегоффер, Казимеж Стабровский).

Вклад Врубеля в мировой символизм и модерн трудно переоценить. Его творчеством очень увлекались русские философы, стремящиеся постичь ключ к разгадке будущего России. Типаж лирической героини с огромными глазами, похожими на озера, не стал расхожим. Это уникальный врубелевский образ, которому никто не посмел слепо подражать.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ»:

1. Какие философские течения повлияли на создание Врубелем его персонажей?
2. Дайте краткую характеристику образа Демона в творчестве М. А. Врубеля.
3. Можно ли на основе творчества Врубеля провести разграничение символизма и модерна?
4. Можно ли кратко охарактеризовать женские типы, созданные Врубелем? Что характерно для каждого типа?

5. Выберите одно из литературных произведений, проиллюстрированных М. Врубелем, и сравните литературных героев этого произведения с их графической интерпретацией, предложенной М. Врубелем.
6. Проведите сопоставительный анализ стиля Врубеля с индивидуальными манерами зарубежных художников (по Вашему выбору). На основе проведенного анализа сделайте выводы о мировом значении творчества М. Врубеля.

# Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927)

Выдающийся живописец Борис Михайлович Кустодиев начинал как портретист, но помимо прекрасных портретов он создавал еще и замечательные сцены из русского быта. Созданный им женский тип получил название «Русская Венера».

Борис Михайлович Кустодиев родился в 1878 году в Астрахани в семье философа. Отец будущего художника скончался, когда мальчику еще не исполнилось и двух лет. Художник П. А. Власов был первым, кто начал давать мальчику уроки рисования и живописи.

В дальнейшем Борис Кустодиев учился в Высшем художественном училище при Академии художеств. Вначале его наставником был В. Е. Савинский, но, начиная со второго курса, Кустодиев обучается под руко-

водством И. Е. Репина. Овладев мастерством живописца, он с успехом занимался как живописью маслом, так и станковой и прикладной графикой, а также оформлял книги.

Кустодиев проделал нелегкий путь от академической живописи в реалистическом ключе к символизму и модерну. Ему с легкостью давались как жизнеподобные портреты его современников, так и композиции в декоративно-плоскостной манере.

Самой большой группой работ художника является совокупность циклов на русскую национальную тему. Его привлекали люди в национальных костюмах, сценки из народного быта и даже целые масштабные панорамы, живописующие народные гулянья в праздничные дни.

В работах на этническую тему — бездна красоты и искрометного юмора. Многие работы пронизывает ощущение праздника. Цветовая гамма также подчинена спектру позитивных настроений. Чувствуется, что эти картины и рисунки созданы жизнерадостным творцом.

Может показаться, что эти произведения созданы счастливым человеком. Однако художник страдал от страшного недуга — опухоли спинного мозга, и это причиняло ему жесточайшие страдания. Ему часто грезились черные кошки, которые впиваются зубами ему в позвоночник.

Но при этом живописец сохранял восторженно оптимистическое отношение к жизни. Мир его героев — это радужный, наполненный солнечным светом мир. Народные гулянья, летние игры на лугу и душевные разговоры ямщиков за чаем — все эти замечательные сцены полюбились зрителям. Если ничего не знать о страданиях художника, можно подумать, что картины написаны счастливым человеком, незнавшим мучений.

Большую помощь художнику оказал его друг писатель Евгений Замятин (1884–1937). Он скомплектовал из работ художника альбом «Русь», который имел большой успех. Этот альбом стал настоящей энциклопедией русских типов. Замятин написал специально для этого издания талантливый литературный текст.

Кустодиев очень страдал, но активно боролся с болезнью. В искусстве он создал определенный женский тип, который был назван критиками «кустодиевской женщиной». Это пышнотелая русская красавица, явно гордящаяся своей статью. Этот тип заслуживает отдельного рассмотрения в рамках настоящей книги.

Русские художники и ранее использовали мотив обнаженного женского тела как аллегорию. Достаточно назвать имена А. Г. Венецианова и К. П. Брюллова. Палитра стилистических средств обогатилась тогда, когда на рубеже веков в России возник культ знаменитого шведского живописца Андерса Цорна (1860–1920). Он сделал многое как в области реалистической живописи, так и в сфере импрессионистского искусства.

На первый взгляд, Цорн не имеет прямого отношения к нашей теме. Его можно позиционировать в парадигме модерна лишь через несколько живописных и графических работ, где объемно-тоновая трактовка форм граничит с декоративно-плоскостной. Он также создал веер в японском стиле, но и это является единичным явлением.

При этом широко известно, что типаж Цорна — и в первую очередь красивые шведские крестьянки, пышущие здоровьем и ощущающие всю полноту жизни — понравился многим русским художникам. Позволим себе высказать мысль о том, что героини Цорна (так же как и героини швейцарца Фердинанда Ходлера) были погружены в какую-то мистическую атмосферу и наделены

(можно сказать, нагружены) какими-то особыми коммуникативными функциями. Мы имеем в виду коммуникацию с окружающим миром. Героини Цорна приходят на берег залива или реки, чтобы выкупаться. В отличие от героинь Ходлера, они не отправляют на берегу озера или моря каких-либо эзотерических ритуалов. Хотя Цорн вплотную приблизился к типу крестьянки, в его героинях чувствуется природный аристократизм.

К тому же что-то в их жестах и позах говорит нам, что они ведут диалог то ли с силами природы, то ли с космосом. При этом в плане жизнеподобия Цорн демонстрировал высочайший уровень живописного мастерства. И зрителю не всегда было важно, зачем прекрасная крестьянка пришла на берег моря или озера (например, у Ходлера похожие героини выходили на берег с целью осуществления эзотерических ритуалов, а не омовения). Физическое совершенство тела становилось самодовлеющим.

Эти свойства цорновских картин были замечены русскими живописцами. Последователями Цорна были И.Грабарь, А.Архипов, Ф.Малявин, В.Серов и даже в какой-то степени И.Репин. В некоторых портретных работах Кустодиева мы тоже видим ярко выраженные цорновские приемы.

Однако мы не будем утверждать, что Б. Кустодиев был стопроцентным цорнистом, и хотя у него есть живописные работы, выполненные в реалистическом ключе с применением широкого мазка, в рамках данной книги нас будет интересовать кустодиевская графика модерна. Хотя работая над графическими листами, Кустодиев нередко использовал цорновские типажи.

Однако не забудем, что обязательным свойством живописи и графики Цорна была светотеневая лепка. А Кустодиев, который блистательно владел объ-

емно-тоновым типом рисунка, нередко отказывался от светотени в графике. Его Венеры равномерно освещены солнцем, чего нет у Цорна. Кустодиев смело прибегает к локальному цвету и педалированному контуру.

Художник изображает *русских Венер* в бытовых ситуациях: спящими, в бане. Но каждый раз образ, погруженный в быт, поднимается до уровня типизации. Это аллегории силы и здоровья, цветущей и неувядающей красоты.

В каких картинах особенно отчетливо проявился кустодиевский тип? Широкую известность получила картина «Русская Венера», в которой автор выразил свое ощущение полноты бытия. Художник создал несколько работ на эту тему и везде чувствуется монументальность человеческого тела, величие его красоты.

Образ русской Венеры с роскошным пышным телом далек от «широкой» живописной манеры, которую исповедовал Цорн. Скорее перед нами лишь частично живописный стиль, отходящий от реализма в пользу эстетики модерна. Объемно-тоновый тип рисунка, характерный для Цорна и его последователей, уступает место декоративно-плоскостной стилизации.

Картину «Русская Венера» часто сравнивают с композицией Г. Климта «Даная», и в двух произведениях действительно есть что-то общее. Хотя Климт доводит свой стиль до гротеска, чего нет в картине «Русская Венера». Оговорим здесь, что Б. Кустодиев выставлялся в Венском сецессионе и его картины имели большой успех.

Картина «Купчиха за чаем» стала своего рода визитной карточкой художника. Кустодиев погружает свою героиню в обильную материальную среду: женщина одета в красивое платье, а на столе красуется

обильная еда. Рядом сытая кошка, которая явно довольна жизнью у богатой хозяйки. Это настоящая аллегория благополучия и достатка.

При всей разнице стилей образ купчихи сопоставим с полными моделями в работах братьев Беггарстафф (портрет королевы Виктории). Для братьев Беггарстафф характерны большие корпулентные массы, полные фигуры. В плане выразительных средств это воплощалось в виде крупных цветовых пятен, создающих изобразительную доминанту всего плаката (или графического листа). Похожий прием мы наблюдаем и у Кустодиева, но в черно-белой графике он не стремился создавать образы полных женщин. Для него были важны черно-белые контрасты и светотеневая лепка.

Кустодиеву импонировал русский национальный колорит, и в рисунках и гравюрах, выдержанных в бытовом жанре, он отходил от реалистической живописи в пользу линеарной моделировки трактовки форм. Получались великолепные узорчатые панно на национальную тему.

До последних дней Кустодиев сохранял в душе восхищение окружающей жизнью, не терял острого ощущения красоты мира. Он обогатил типажный диапазон русского искусства не только популярным ныне образом русской Венеры, но и другими колоритными образами, без которых сегодня немыслима тематическая палитра отечественной живописи.

Интересно, что в 1920-е годы, когда заявил о себе стиль ар-деко, Кустодиев продолжать развивать линию модерна и русского стиля. Женщины двадцатых годов изображались им в такой же декоративно-плоскостной манере, как и персонажи, созданные художником до революции.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «БОРИС МИХАЙЛОВИЧ КУСТОДИЕВ»:

1. В каких картинах Б.Кустодиева наиболее отчетливо чувствуется типизация?
2. Какие приемы характерны для живописи Б. Кустодиева и для его графики?
3. Какой смысл вложен в словосочетание «Русская Венера»?

# Лев (Леон) Самойлович Бакст (1866–1924)

Мы переходим теперь к анализу творчества Льва Бакста, вернее, к типологии его образов. Красота и грация персонажей, созданных Бакстом, снискали ему славу утонченного мастера книжной и журнальной графики и сценографии. Помимо этого, Лев Самойлович Бакст известен как выдающийся живописец, и плакатист. Он является одним из ярчайших представителей русского модерна. Персонажей Бакста отличает утонченность, романтическая приподнятость и исторический колорит.

Художник родился в Гродно в 1866 году. Он довольно рано проявил интерес к изобразительному искусству. Ему повезло: среди учителей будущего художника был крупнейший финский живописец Альберт Эдельфельт (1854–1905), блестяще владевший искусством портрета и жанровой картины.

Эдельфельт обладал талантом живописца, но и богатой фантазией. Он работал в жанре портрета, исторической картины и книжной иллюстрации. Не удивительно, что Бакст получил у Эдельфельта отличную выучку. Ему блестяще удавалось портретное сходство, и если бы он посвятил себя реалистической живописи, то все равно бы достиг больших успехов. Но новейшие явления в искусстве рубежа веков были буквально пропитаны духом модерна, и Бакст откликнулся на новые веяния. Его стихией стали книжно-журнальная графика, книжный дизайн и сценография.

В жизни художника был парижский период, и он впитал в себя лучшие достижения французского модерна, а затем и стиля ар-деко. Результатом отрудничества с С. П. Дягилевым стал целый цикл сценографических работ для Русских сезонов. Художник оформил балеты «Фея кукол», «Послеполуденный отдых фавна», «Баядерка» и другие. В костюмах, созданных художником, чувствуется глубокое погружение в национальный колорит и в историческую эпоху.

Бакст по праву считается одним из самых утонченных русских мастеров графики. Его неподражаемая манера предполагает тончайшую игру черного и белого. Чтобы оценить тонкости графических переходов, нам следует вспомнить, что в 1898 году в Петербурге возникло объединение «Мир искусства» — кружок талантливых и образованных людей, стремившихся создать особую атмосферу общения, проникнутую любовью к мировой культуре. Из них к Баксту были ближе всех были К. Сомов и А. Бенуа.

Почти все мирискусники пытались изображать Петербург и петербургские типы. Но это были довольно странные рисунки. Полуфантастический город в них не всегда отличался точным сходством

с реальным Петербургом. Художники стремились создать причудливый иероглиф (или хоровод иероглифов) вместо узнаваемых городских очертаний.

И персонажи, населявшие город, были подстать этому имиджу Петербурга. В них не всегда узнавались жители города на Неве, более того, иногда хотелось идентифицировать их с персонажами Гофмана и Эдгара По. Тема города-призрака получает интенсивное развитие в русской поэзии, и мирискуснические персонажи занимают свое достойное место на улицах Петербурга, Павловска и Гатчины. Членов объединения интересовал исторический колорит, и на выставках стали все чаще появляться персонажи в исторических костюмах. Бакст, как и его коллеги по мирискусническому кружку К. Сомов и А. Бенуа, был тоже подвержен влиянию историзма. Знаменитая картина «Древний ужас» содержала в себе своего рода ключ к разгадке эволюции «мировой» культуры. Изображение античной статуи на фоне бескрайнего пейзажа внушало зрителям почти священный трепет.

Во время Первой мировой войны Бакст создавал плакаты и помещал свои рисунки в благотворительных изданиях. Он создал эмблему для патриотического журнала «Лукоморье». Но и в суровые военные годы он не переставал экспериментировать с театральными костюмами, создавая новые типажи.

Некоторые произведения Бакста напоминают работы, созданные в силуэтной технике. Но силуэтистом в чистом виде художник не был. Хотя при этом многие его работы отличаются чеканными очертаниями, словно персонажи вырезаны из черной и цветной бумаги. Этот принцип резкого контраста темного изображения и белого фона лишь подчеркивает графичность многих работ Бакста.

Бакста часто сравнивают с Бердслеем, но возможны и другие плодотворные сопоставления с европейским мастерами модерна. Почти в один год с Бакстом родился немецкий художник **Отто Эккман** (в другом написании — Экманн и Экман, 1865–1902), однако он рано ушел из жизни. Эккман вошел в историю немецкого модерна как крупнейший мастер шрифта и журнальной обложки.

Больше, чем создатель своего типажа Эккман известен как разработчик уникальных букв. Они настолько красивы, что не сходят со страниц книжных обложек и театральных афиш. Используются они и в титрах кино, и в уличной рекламе. И, конечно же, в оформлении почтовых документов.

Отто Эккман родился в 1865 году в Гамбурге. Окончив коммерческое училище, он учился в Нюрнбергской академии искусств, где получил очень солидное художественное образование. Затем он продолжил обучение в Мюнхенской академии искусств. Становление его как художника совпало с расцветом так называемого движения искусств и ремесел, принципы которого были разработаны в Англии Уильямом Моррисом и Уолтером Крейном.

Знакомство с работами Эккмана позволяет сделать вывод о том, что это был очень разносторонний художник. Книжная графика, живопись, текстиль — все эти разделы изобразительного и декоративно-прикладного искусства давались герою нашего очерка с легкостью. И везде он использовал красивую «змеящуюся» линию, которая завоевала сердца любителей искусства и модниц (ибо платья в стиле Эккман, украшенные витиеватыми узорами, были очень красивы).

Персонажи, созданные Бакстом, нередко соседствуют на листах со шрифтовыми композициями. В те годы шрифтам придавалось огромное значение, графики и ил-

люстраторы стремились изобрести свои оригинальные шрифты для различных газет и журналов. Буквы изгибались, как цветы, а иногда даже напоминали людей.

В эпоху модерна многих художников вдохновлял растительный орнамент. Роскошный художественный журнал «Пан», в котором печатались работы Эккмана (аналог московского «Золотого руна»), по праву считался элитарным журналом. И персонажи, окруженные цветочным орнаментом, тоже были очень изысканными.

Это периодическое издание было необыкновенно авторитетно. По обложкам этого журнала можно изучать лучшие образцы цветочных орнаментов. Теоретики модерна даже используют специальный термин — фитоморфизм — стилизация под растительные формы. В эпоху модерна стебли и листья играли огромную декоративную роль. Их можно было видеть везде, в том числе и на афишах и журнальных обложках.

Художник, которого мы позволяем себе сравнить с Бакстом, создал декоративную композицию «Ирисы», которая вошла едва ли не во все монографии по эстетике модерна. Многие художественные открытки эпохи модерна созданы с оглядкой на этот шедевр Эккмана. Ныне это классика цветочного орнамента, вернее, орнаментальной графики, использующей мотив цветка.

Но Эккмана привлекла еще и... техника. Все созданные им буквы словно колеблемы ветром или потоком воздуха. Культурологи считают, что эти буквы — гениальное предвидение «аэродинамического дизайна» с его культом обтекаемых поверхностей и весьма распространенного сегодня экологического дизайна (буквы словно слушаются ветра, подчиняются ему). Этот факт не имел бы никакого отношения к нашей теме, если бы не тесная связь орнаментальных узоров Экк-

мана и типологии изящной лирической героини, которую усиленно разрабатывали художники круга журналов «Югенд» и «Пан».

Шрифт, известный сегодня как эккмановский, был разработан по заказу Карла Клингспора, руководителя словолитни города Оффенбаха. Художник подошел к поставленной задаче очень серьезно и создал изысканные буквы.

Иногда эти знаки кажутся живыми. Остается уникальное впечатление, что буквы столкнулись с порывами ветра и слегка сжались, но стали от этого еще красивее. Колеблемый ветром шрифт быстро распространился в Европе, эти изящные буквы можно было встретить на обложках журналов многих стран.

Мы уже упоминали на страницах этой книги талантливого немецкого художника Франца фон Байроса (он понадобился нам в связи с бердслеевской темой). Его годы жизни чудесным образом совпадают с датами рождения и кончины Бакста. И хотя это чистое совпадение, стили двух художников-сверстников действительно похожи, и мы позволим себе наметить общие черты персонажного мира двух талантливых мастеров графики.

Итак, Бакст и фон Байрос. Это стремление к особой линеарной красоте контура, изысканность формы и отточенность всех движений изображенных персонажей. Можно сказать, что фон Байрос создал панораму жизни утонченных аристократов эпохи барокко. Он был так же, как и Бакст, увлечен деталями одежды, и все его персонажи отличаются изысканностью костюмов. Персонажный мир Бакста шире, он изображал самых разных персонажей, и при всей утонченности своей манеры, он гораздо реалистичнее Байроса.

Известно, что Бакст пробовал себя как прозаик и написал роман «Жестокая первая любовь». В книге от первого лица описывается история любви молодого петербургского художника к красавице-актрисе Люсьене Маркаде. Это автобиографический роман, в основу которого легла история любви молодого Бакста к актрисе Марсели Жоссе. Книга представляет собой целую галерею образов самых разных людей эпохи модерна: от простых извозчиков до утонченных аристокаратов.

Главная героиня — это изнеженная принцесса в декадентском стиле, быт и вкусы которой заставляют вспомнить женщин, описанных итальянским драматургом Габриэле Д'Аннунцио или некоторых героинь Эмиля Золя. Влюбленный в нее художник видит в красавице Люсьене женщину-сказку и предмет для поклонения. Но вокруг имени Люсьены роятся слухи о ее прошлом, и главный герой постепенно проникается этой мифологией, встраивается в нее. Наступает разочарование, и герои рассаются навсегда.

Параллельно в сюжетную ткань романа вводится много других персонажей, поведение которых наряду с яркой речевой характеристикой дает читателю яркое представление об эпохе, особенно о театральной среде. Роман не стал литературным шедевром, но может рассматриваться как колоритный памятник эпохи. Художник Лев Бакст убедительно доказал, что хорошо владеет пером. Тонкие наблюдения над своими современниками делают книгу полезной для всех, кто хочет постичь художественные особенности русского модерна. Для исследования типажей периода модерна книга «Жестокая первая любовь» может быть интересным литературным источником.

В последние годы появилось много новых книг и статей о Баксте. Художник становится нам ближе, и мы глубже понимаем идеологию и стиль поведения его персонажей. Без Бакста с его неповторимым стилем панорама русского модерна была бы неполной.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ЛЕВ САМОЙЛОВИЧ БАКСТ»:

1. Перечислите наиболее типичных персонажей Л. Бакста.
2. Какие типажи, созданные Л. Бакстом, наиболее ярко характеризуют художника как представителя объединения «Мир искусства»?
3. Что общего между персонажами иллюстраций Бакста и героями его театрально-декорационных работ?
4. Прочитайте роман Л. Бакста «Жестокая первая любовь» и напишите рецензию на это литературное произведение. Какие типажи запомнились вам больше всего?
5. Напишите небольшое эссе, посвященное одному из персонажей Л. Бакста.

## Сергей Павлович Лодыгин (1892?–1962?)

Типажность в русской графике эпохи рубежа веков немыслима без имени Сергея Павловича (по другим данным — Сергея Петровича) Лодыгина, выдающегося художника-графика, сценографа и иллюстратора. В 2022 году исполнилось 130 лет со дня его рождения.

Для теоретиков стиля модерн это имя значит очень многое. Его вклад в изобразительное искусство дореволюционной России измеряется фактом создания своего индивидуального стиля. Художник прославился целой серией мастерски исполненных открыток, в которых ярко проявились типические черты стиля модерн и колоритные типажи эпохи.

Открытки, созданные по эскизам Сергея Лодыгина, ныне ставшие большой редкостью, выдержаны в стилистике европейского модерна. Даже не верится, что

такие утонченные произведения графики могли долгие годы находиться в забвении и быть известными только собирателям открыток и специалистам по культуре начала XX века. Они украсили бы любую энциклопедию или учебное пособие по истории русского искусства.

Сергей Павлович Лодыгин родился в городе Аткарске Саратовской губернии. По некоторым данным отчество художника было не Павлович, а Петрович, да и год рождения тоже называют разный: то 1892, то 1893. Нет сведений и о родителях. Известно, что будущий художник учился в Боголюбовском реальном училище (Саратов), а затем в Институте гражданских инженеров в Санкт-Петербурге. О годах учебы известно мало.

Рубеж веков был в России периодом расцвета журнальной графики, и Лодыгин нашел себя как талантливый мастер заставок и концовок, которые охотно размещали на своих страницах такие известные журналы как «Столица и усадьба», «Солнце России», «Аргус», «Огонек» и другие.

Журнальная графика той поры отличалась необыкновенным разнообразием. Влияние Бердслея и мастеров немецкого модерна было очень сильным. Часто художники создавали пышное декоративное оформление одной страницы ради единственного небольшого стихотворения или рассказа, которые помещались в центре, в окружении богатых орнаментальных построений.

Эти замечательные почтовые карточки работы Лодыгина издавались в издательстве «Художественная открытка», которое располагалось в Петербурге по адресу: Демидов переулок, дом 2 (ныне это переулок Гривцова). Печатались открытки в типографии А. Белокопытова, которая находилась на Коломенской улице (дом 90). Именно эти произведения графики и подарили отечественной культуре новые типажи.

В этих образах было много необычного. Для вышеупомянутого издательства художник создал серию из 10 сюжетов, в центре которых были томные лирические героини — это изящные дамы в необычном окружении. Иногда это интерьеры роскошных квартир, а порой — экзотические природные ландшафты.

Вспоминается стихотворение И. Северянина «Рондель белой ночи»:

Сегодня волны не звучат,
И облако — как белолилия.
Вот английская эскадрилия
Плывет из Ревеля в Кронштадт.
Ты на балконе шоколад
Кусаешь, кутаясь в мантилии.
Сегодня волны не звучат,
И облака — как белолилии.
Я у забора. Горный скат.
Ах, ленно сделать мне усилия —
Сбежать к воде: вот если б крылия!
Я странной немотой объят
И жутью: волны не звучат.

Под словом **лэнгвишинг** (англ. languishing, нем. Sehnsucht) мы понимаем ощущение сладостного томления, которое охватывает лирического героя (но чаще героиню) во время утонченного досуга (например, полудремы в поле среди цветов и издающих аромат трав или в типичном жилом интерьере квартиры мелкобуржуазной семьи). Женщина, охваченная этим ощущением, может быть названа *лэнгвиш-леди*.

Этот женский тип был задан в девятнадцатом веке уже упоминавшимся выше выдающимся австрийским художником-академистом Гансом Макартом (1840–1884).

Его героини существуют в своем индивидуальном мире, и для этого мира Макарт предлагает особую формулу существования: его героиня словно находится в гостях у себя самой. Она будто растворяется в роскошном жилом интерьере, получая огромное удовольствие от нахождения среди красивой мебели и своих любимых вещей.

Но Макарт искренне стремился к жизнеподобию, в то время как Лодыгин моделирует форму с помощью тонкой изящной линии. Влияние Бердслея отступает на задний план, перед нами сформировавшийся мастер, для которого характерна самостоятельность стиля. Отметим здесь легкую иронию, с которой художник трактует своих персонажей. Это не карикатуры на дам из буржуазного общества, но это и не воспевание утонченных форм домашнего досуга.

Скорее всего, это поиск формулы диалога лирической героини с самой собой. Она нашла себя в атмосфере красиво обставленных комнат, и художник начинает варьировать этот образ в виде нескольких типажей. Причем рядом с женскими образами мы видим несколько фантастических существ и экзотических животных.

Художник не ограничивался формулой «человек плюс интерьер». Ему нравилось изображать человека в единстве с природой, и причудливо извивающаяся линия использовалась как при изображении человека, так и при создании вокруг изображенных персонажей природного ландшафта.

Главные стилистические средства, к которым прибегает Лодыгин, — это нюанс и контраст. Рисуя прекрасных дам в интерьере, он прибегает к тонкой нюансировке и добивается удивительного эстетического эффекта. А контраст бросается в глаза зрителю при сравнении фигур человека и животных (чаще всего это гигантские змеи или бабочки).

Скажем несколько слов и о цветовом решении графических работ Лодыгина. Помимо черного цвета художник использует, как правило, еще один яркий цвет, благодаря которому композиция оживляется, причем художник использует этот цвет очень скупо. Есть у художника и исключительно черно-белые композиции.

От пытливых взглядов историков искусства не ускользнуло и то, что Лодыгин создал еще и издательскую эмблему, которая располагалась на обороте открытки. Она представляет собой лигатуру букв Х и О. Интересно, что буква О имеет вид спирали, а буква Х словно перечеркивает ее пополам. При этом эмблема выглядит очень привлекательной. А место для марки художник решил сделать круглым.

Лодыгин работал в разных жанрах. Можно условно разделить его творческое наследие на несколько групп, из которых нам в рамках данной книги интересны бытовые сцены, в которых присутствуют томные героини.

С кем из современных ему художников можно сравнить Лодыгина? Напрашивается сравнение с Л. С. Бакстом. Так же, как и Бакст, Лодыгин сопрягал красоту человеческого тела с природными формами. Изящные феи и эльфы, которых мы видим на открытках, имеют те же изгибы, что и экзотические растения. Вот и Бакст тоже создавал похожие симфонии из извивающихся линий.

А еще кажется уместным сравнение с С. В. Чехониным. Граничное состояние между стилями ар-нуво и ар-деко порождает особый тип лирической героини, которую мы в нашей книге назвали томной леди, или лэнгвиш-леди, и которая превращается силами таланта художников в часть орнаментального узора комнаты. Вспомним стихотворение А. А. Блока «В голубой далекой спаленке»:

В голубой далекой спаленке
Твой ребенок опочил.
Тихо вылез карлик маленький
И часы остановил.
Все, как было. Только странная
Воцарилась тишина.
И в окне твоем — туманная
Только улица страшна.
Словно что-то недосказано,
Что всегда звучит, всегда...
Нить какая-то развязана,
Сочетавшая года.
И прошла ты, сонно-белая,
Вдоль по комнатам одна.
Опустила, вся несмелая,
Штору синего окна.
И потом, едва заметная,
Тонкий полог подняла.
И, как время безрассветная,
Шевелясь, поникла мгла.
Стало тихо в дальней спаленке —
Синий сумрак и покой,
Оттого, что карлик маленький
Держит маятник рукой.

В этом стихотворении, наполненном мистической атмосферой эпохи символизма, словно оживают орнаментальные узоры Бердслея и Бакста. Узнаем мы здесь и пространственные построения Лодыгина. Этим образам не была уготована долгая жизнь. После революции в России любимые мотивы Лодыгина были обречены. Тема изящных дам в интерьере и эльфов, резвящихся среди экзотических растений, была полностью отринута. Большевистская печать начала ругать символизм,

расставаться с дореволюционным прошлым. Во многих квартирах Петербурга и Москвы еще сохранялись интерьеры Ганса Макарта, дававшие уют изящным леди, но про самого Макарта и его эстетику уже не принято было говорить.

Однако художник не опустил руки. Ведь и в советское время талант Лодыгина был востребован, причем в нескольких областях. В 1918 году мы видим его преподавателем Саратовской центральной студии. Художник не ограничивался графикой и успешно выступил как сценограф, оформляя спектакли как в Саратове, так и в Ростове-на-Дону.

В годы Гражданской войны при штабе Юго-Восточного фронта (с 1920 года он назывался Кавказским) была организована плакатно-агитационная мастерская, и талант Лодыгина развивался далее уже в области агитационной графики. Художник выполнил портреты В. Ленина и Л. Троцкого, создал несколько плакатов и даже оформил агитационный поезд. Уроки стиля модерн не прошли даром.

На дворе были двадцатые годы, и стиль был уже другим — властно пробивал себе дорогу конструктивизм. Гремели имена Казимира Малевича и Александра Родченко. Лодыгин проникся конструктивистским мировоззрением и образы прекрасных дам отошли в прошлое. Он создал несколько прекрасных журнальных заставок, в которых остро чувствовалась современность. У этих произведений графики есть что-то общее с работами молодого Виктора Некрасова (1911–1987), который помимо литературы пробовал свои силы еще и в создании заставок для журнальных рубрик.

И это был необычный поворот в карьере художника. Открытки Лодыгина способны убедить любителей изящного, что этот талантливый рисовальщик был апо-

логетом эстетизма в духе Оскара Уайльда. И все. Но это не так. У него прекрасно получались композиции на техническую тему. Машины и станки, космические корабли отличались красивыми аэродинамическими формами. И особая атмосфера, характерная для фантастических сюжетов, передана очень выразительно.

Итак, Лодыгин проявил себя и в послеоктябрьский период. И прежде всего не как автор конструктивистских заставок, а как создатель обложек и полосных иллюстраций для научно-популярных журналов «Вокруг света» и «Всемирный следопыт». И здесь возникает очень необычный типаж — тип космонавта. Новый тип человека — звездного путешественника напомнила любителям фантастики о прозе Жюля Верна и о немых фильмах Мельеса. А внешняя красота космических объектов и других технических устройств покоряла читателей. У библиофилов сохранились подшивки старых журналов, и мы знаем, что художник, родившийся еще в девятнадцатом столетии, предвидел многие тенденции в космической фантастике XX века.

Именно так рисовали космические сцены художники прошлого. Космос не изменился с 1900-х годов, со времен Жюля Верна и Жоржа Мельеса, но изменилась трактовка космических пейзажей. Добавилось больше тайны, нераскрытости. Художники прошлого видели в космонавте властителя Вселенной, который уверенно идет по Луне. Интересно, что Лодыгин, главным персонажем которого в ранний период творчества была томная дама, сидящая в кресле, переключился на покорителей космоса, но эта область творчества художника выходит за хронологические рамки нашего исследования. Отметим лишь, что стиль модерн в жюльверновском понимании этого слова (с упором

на красивые металлоконструкции, блестящие корпуса ракет и вообще на технические инновации) дал импульс дальнейшему творческому полету Лодыгина.

Итак, выше мы отметили, что художник-декадент Сергей Лодыгин нашел себя в советской культуре как мастер журнальной графики. Но при этом прервалась его деятельность как автора художественных открыток. Галерея томных дам осталась в истории. К счастью, в альбомах коллекционеров сохранились эти уникальные произведения узорчатой графики рубежа веков. Они репринтируются и сегодня, и можно с радостью отметить, что память о художнике жива. Словом, немалую роль в популяризации уникальной манеры Сергея Павловича играют коллекционеры открыток — филокартисты. Да и собиратели шедевров дореволюционной прессы — прессофилы — тоже вносят в это благородное дело свой вклад.

Освоение творчества художника протекает в условиях, когда при наличии серьезных личных коллекций открыток у нас нет книги о нем, хотя есть несколько подробных статей. Поскольку интерес к творчеству Лодыгина, главным образом к его графике все возрастает, хочется верить, что искусствоведы, а также коллекционеры открыток и старинных журналов со временем напишут монографию об этом самобытном художнике, и образовавшаяся лакуна будет успешна закрыта.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ ЛОДЫГИН»:

1. Как взаимодействуют человек и окружающая среда в творчестве Лодыгина?
2. Опишите стилистические особенности одного из произведений С. Лодыгина (на ваш выбор).
3. Как особенности жилого интерьера подчеркивают свойства характера персонажей Лодыгина?

## Сергей Сергеевич
## Соломко
## (1867–1928)

Мир живописи и графики с этническим элементом породил удивительные примеры типических образов. Такие художники как Елизавета Бем, Александр Лавров и Сергей Соломко вошли в историю искусства как создатели эффектных типажей с национальным колоритом. Большую группу произведений разных художников, которые выполнены с учетом национального колорита, принято называть произведениями «русского стиля».

Укрепившееся в отечественном искусствоведении понятие «русский стиль» примерно соответствует английскому «Артс энд крафтс» — движению искусств и ремесел. Родоначальниками «Артс энд крафтс» были Уильям Моррис и Уолтер Крейн. Это движение предполагает культ ручного производства (а компози-

ции Соломко часто воспроизводились на шкатулках ручной работы), сочетание разнофактурных элементов и культ национального орнамента. Иногда из произведений русского стиля можно было скомпоновать жилой интерьер (спальню или гостиную). Такие комнаты украшали панно или картинами маслом с изображением людей с идеальными чертами лица.

Персонажный мир в целом состоял из людей в национальных и исторических костюмах, что создавало праздничную атмосферу этнического колорита. Работы соломко всегда характеризовались особой магией привлекательности.

Сергей Соломко занимает в истории русского стиля значительное место. Он иллюстрировал русскую классику, создавал плакаты и художественные открытки. Во всех произведениях было очень сильно этническое начало. Художник тщательно передавал в своих композициях элементы национального костюма, русской архитектуры, с большой степенью точности воспроизводил орнаменты. Цветовая гамма была яркой и радостной.

Сергей Сергеевич Соломко родился в 1867 году в генеральской семье. Известно, что младенец был крещен в Исаакиевском соборе и получил хорошее домашнее воспитание. Он учился в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, но не ограничился этим. С 1887 по 1888 год он был вольнослушателем Академии художеств в Петербурге. Получив основательную художественную подготовку, он достиг высокого уровня профессионализма и стал работать сразу в нескольких жанрах. Более других жанров художника привлекла книжная иллюстрация. Он начал активно иллюстрировать произведения мировой литературной классики.

Эти иллюстрации отличались тщательной отделкой. Известно, что Соломко проиллюстрировал несколько произведений А. С. Пушкина. Это, например, «Каменный гость» (1895), «Утопленник» (1895), «Сказка о царе Салтане» (1896), «Бахчисарайский фонтан» (1897). Во всех работах он активно соединял принципы европейского модерна с русскими стилем. Блестяще владея светотеневой лепкой, художник умело сочетал декоративно-плоскосстный и объемно-тоновый тип рисунка. Персонажи произведений Пушкина получили новую интерпретацию.

Помимо Пушкина С. Соломко иллюстрировал также Н. В. Гоголя и А. П. Чехова. Для издательства А. Ф. Маркса Соломко вместе с группой художников выполнил большой цикл иллюстраций к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Хорошая академическая выучка дала художнику возможность создавать реалистические композиции, для которых было характерно сентиментальное настроение и лиризм. Принцип жизнеподобия тщательно соблюдался, но жестикуляция персонажей была несколько аффектированной, эмоционально окрашенной. Выражения лиц изображенных людей нередко было томным, лиричным.

Источниками стилевых новшеств, предложенных Соломко, стали пластические открытия современных ему иллюстраторов. В то время в России были очень популярны американский художник **Гаррисон Фишер** (1875–1934) и канадский рисовальщик **Филипп Буало** (1863–1917). Их произведения доходили до российских любителей искусства через многоцветные художественные открытки, причем не только иностранные. В России работы этих художников можно было увидеть на открытках издательства «Ришар».

Фишер и Буало снискали такую большую популярность благодаря тому, что их героини красивы и модно одеты. Два мастера художественной открытки создали мир благополучных людей. Художники уделяли большое внимание прическам, головным уборам и аксессуарам, не говоря уже о том, что у всех персонажей были сверхправильные черты лица. Подобно крупнейшему иллюстратору Чарльзу Гибсону, революционизировавшему женский типаж, Фишер и Буало балансировали на грани модерна и ар-деко. Рядовых любителей искусства искренне тянуло в этот благополучный гламурный мир.

Как можно охарактеризовать героев произведений С. Соломко? В книжных иллюстрациях он сочетает эклектику и модерн. В композициях для почтовых открыток художник выступает как представитель русского стиля. Его очень привлекают сюжеты из жизни Московской Руси. Размещая своих персонажей в исторической обстановке, художник смело осваивает жанр галантной сцены на русском материале.

В похожем стиле работал москвич **Александр Апсит (1880–1943)**, широко известный в СССР своими произведениями в жанре политической графики. При этом он был еще и мастером галантных сцен и автором многих юмористических рисунков. Его работы в жанре галантной сцены также сегодня забыты.

Апсит отдавал дань сентиментальным сюжетам. Он тоже находился под влиянием модного жанра *женские головки* и так же, как и Соломко, отдавал дань Московской Руси. Этот художник не был так популярен в России, как Соломко, и все же у двух мастеров было много общего.

Работы Апсита, созданные по формуле *этнический колорит плюс историческая атмосфера,* также причисляют к русскому стилю. Вместе с Соломко они

создали типаж исторического персонажа в костюмах ушедшей эпохи (обоих интересовало русское Средневековье).

Издательство книжного магазина А. Ф. Фельтена в 1912 году выпустило цикл открыток с историческими аллегориями. В основе этого цикла лежали рисунки С. Соломко. Перевод рисунков в технику офорта был поручен крупнейшему мастеру гравюры той поры М. В. Рундальцову. Серия открыток состояла из сюжетов «Век великого Петра», «Век Фелицы», «Эпоха императрицы Марии», «Блаженной памяти 1812 год» и другие.

Важным этапом в творчестве С. Соломко стал период сотрудничества с издательством «Ришар», благодаря чему появились многие запоминающиеся циклы открыток в стиле модерн. «Ришар» было крупнейшим российским открыточным издательством. С 1900 по 1910 год в этой издательской фирме выходили открытки, основной темой которых была живопись (как России, так и зарубежных стран). В 2010-е годы началась их тщательная каталогизация.

Эмблема издательства с изображением воина со щитом была хорошо известна во многих странах мира. С ней связывали высокое полиграфическое качество открыток. Модерн властно заявлял о себе, и оформление оборотной стороны было выполнено в духе времени. Изящный шрифт напоминал лучшие образцы немецкого шрифтового искусства. Узорчатые линейки отграничивали «Место для письма», «Место для адреса» и «Место для марки». Композиции оборотных сторон открыток были настоящими шедеврами русского модерна.

Издательство «Ришар» уделяло большую роль зарубежной живописи. Взглянем на некоторые из полотен Бёклина и Штука и на циркулировавшие в России открытки с репродукциями их работ (для сравнения

положим рядом открытки Соломко и мы увидим, что в предпочтениях издательства наблюдались отчетливые тенденции: популяризировать живопись со сказочно-романтическим уклоном). Беклиновская неповторимая атмосфера чувствуется во многих полотнах, репродуцированных этим издательством. Сказочные кипарисы, гроты, взморье, где можно встретить кентавров, и многие другие мифологически окрашенные места становятся средой обитания фантастических существ. Есть у Соломко и заимствования из художественного арсенала Штука: это дань моде на знаменитого мюнхенского символиста, моде, волна которой была в России очень яркой и интенсивной.

***

Соломко прожил всего 60 лет. В 1920-е годы его начали одолевать болезни. Он скончался в Русском доме Сен-Женевьев де Буа в 1928 году. В это время он был почти забыт в нашей стране. В 1920-е годы в СССР появились совсем другие типажи.

Годы забвения сделали свое дело: Сергей Соломко и сегодня мало известен в России, хотя существуют каталоги созданных им открыток. Еще не изжито полностью отрицательное отношение к сентиментальным сюжетам, которое в середине XX века проникало на страницы журналов. Эти исполненные лирики сюжеты дарили радость тысячам читателей в России и за ее пределами.

Идут годы, нападки критиков уходят в прошлое, и сегодня мы иначе смотрим на творчество этого самобытного и талантливого художника, пытаемся глубже понять смыслы русского стиля. Те, кто когда-то бестактно критиковал Соломко, давно ушли в мир иной.

А определенный дефицит положительных эмоций и романтических настроений в современном обществе заставляет иначе взглянуть на сентиментальные сюжеты старинных открыток. И Соломко вновь приходит к современным любителям искусства, но насмешкам, характерным для прошлых эпох, уже нет места. Соломко получил должное признание.

Ополчившись на Соломко, критики разных рангов совершили большую ошибку. Вычеркивая из культурного наследия России талантливых персонажей в национальных костюмах, они лишали россиян части национальной идентичности.

Итак, критики безуспешно попытались вытравить С.Соломко из национальной памяти. Слишком красивы и трогательны его работы. А сегодня книги о русском модерне и национальном романтизме немыслимы без упоминаний о нем. Словосочетание «русский стиль» узаконено и освоено искусствоведческой наукой.

Зная о том, сколь востребован был Соломко в Париже, как часто сегодня воспроизводятся в специальной литературе его работы, мы вправе поспорить даже с маститыми академиками — они недооценили талант Соломко и его самобытность, не учитывали популярность художника среди российских любителей искусства.

Приятно осознавать, что и в литературе по коллекционированию творчество художника уже заняло почетное место, и разностороннее изучение открыток Соломко успешно началось. Молодые бояре и боярышни получили вторую жизнь в каталогах открыток и статьях коллекционеров и исследователей.

Но перед искусствоведами стоит серьезная задача создать стройную теорию русского стиля, углубленно исследовать индивидуальную манеру каждого худож-

ника. И тогда персонажный мир Соломко и его единомышленников поможет нам полнее ощутить свою национальную идентичность.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ СОЛОМКО»:

1. Перечислите персонажей, созданных С. Соломко, облик которых воплощает национальный колорит.
2. Каковы главные особенности персонажей, созданных С. Соломко?
3. Чем персонажи С. Соломко отличаются от героев иллюстраций И. Билибина?
4. Дайте определение понятию *русский стиль* и приведите примеры типичных персонажей, нарисованных или написанных маслом в этом стиле Сергеем Соломко и его современниками.
5. Что общего у героев произведений С. Соломко и А. Апсита?

## Рихард Германович Зариньш (1869–1939)

Рихард Зариньш был не только талантливым мастером прикладной графики, но и реформатором традиций дизайна. Его творчество глубоко уходит своими корнями в эстетику эпохи эклектики, но в созданных им экслибрисах, как в зеркале, отразились и традиции стиля модерн, который в начале XX века приобретал все большую популярность.

Жизнь художника насыщена трудом и постоянным совершенствованием мастерства. Известно, что Рихард Германович Зариньш родился в 1869 году в Лифляндской губернии. Детство будущего художника прошло в городе Лигатне. Затем отец художника переехал в район города Динабурга (Даугавпилс). Там Рихард поступил в немецкую школу. Именно там одаренный

мальчик проявил способности к рисованию. В течение всей жизни художник никогда не забывал о своих латышских корнях.

В 1887 году будущий график отправился в Петербург и через год поступил в Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица. Его учителем был выдающийся мастер гравюры В. В. Мате. После окончания Училища будущий классик дизайна получил право на поездку за рубеж и в течение нескольких лет совершенствовал свое мастерство в Мюнхене и в Вене. Одним из его учителей в Мюнхене был крупнейший немецкий мастер прикладной графики Максимилиан Дазио, влияние которого отчетливо узнается в некоторых произведениях графики малых форм, созданных Зариньшем.

Вернувшись в Россию, молодой художник погрузился в работу. С 1899 по 1919 год Зариньш работал техническим и художественным директором Экспедиции заготовления государственных бумаг (этому поистине легендарному учреждению посвящены почтовые марки и денежные эмиссии России, которые мы не можем не вспомнить в связи с эволюцией русского модерна). Он был талантливым организатором рабочего процесса и активно работал в области создания новых почтовых миниатюр и банкнот. В обиход коллекционеров прочно вошли сленговые слова «катенька» и «петруша» — так назывались созданные Зариньшем банкноты с портретами Екатерины Второй и Петра Великого.

Русский модерн порождал новые графические стили. Мастера графики охотно и плодотворно экспериментировали с контуром и цветовым решением марок и открыток. С точки зрения стиля изображения марки России имели орнаментально-декоративный характер. Сюжетно-тематическую основу имели только непочтовые марки.

Творчество Зариньша логически замыкает эволюцию прикладной графики девятнадцатого века и открывает новую эпоху в графике малых форм — эпоху модерна. Известно, что в течение девятнадцатого века в русском искусстве сменилось несколько направлений. Это неоклассицизм, романтизм, затем (в середине столетия) эклектика и, наконец, в конце века — интересующий нас стиль модерн, особенности которого так ярко воплощены в произведениях Зариньша.

Этот период девятнадцатого века (не только середину, а и предшествовавшее ей и последующее за ней десятилетие) называли Викторианской эпохой. Это понятие обычно применяется только к Великобритании, так как само слово **Викторианство** возникло для обозначения эпохи правления королевы Виктории.

Однако всемирная слава культуры Викторианской эпохи привела к тому, что это словосочетание стали применять и к культуре других стран (в особенности к орнаментике и истории костюма государств Европы и Америки). Среди этих стран мы находим, например, Францию и Германию, а также некоторые страны Латинской Америки.

Можно ли говорить о том, что в России существовала развитая школа викторианского дизайна? Скорее всего, нет, но то, что российский национальный вариант эклектики очень походил на эклектику англоязычных стран, очевидно. А русский модерн вызревал именно из недр эклектического стиля конца девятнадцатого века.

Лондонская Всемирная выставка 1851 года стала переломным моментом в истории взаимодействия искусства и техники. В роскошных выставочных павильонах демонстрировались разнообразные технические (да и художественные) чудеса. В те годы еще

не существовало понятия *промышленная эстетика*, а художники уже делали все возможное для того, чтобы технические новинки получили должное оформление, или, говоря современным дизайнерским языком, хорошую **подачу**. Мало кто тогда предвидел, что эта выставка окажет огромное влияние на эволюцию дизайна во многих странах мира.

Вскоре после выставки теоретик орнамента Оуэн Джоунз опубликовал научный труд об орнаменте в виде роскошного издания, которое он назвал «Грамматика орнамента». Интересно, что и сам тип подарочного издания, которое доступно широким кругам художников и орнаменты из которого могут беспрепятственно тиражироваться, был усовершенствован именно в эту эпоху.

Мы рискнем предположить, что Р. Зариньш был знаком с этой знаменитой книгой и использовал ее при классифицировании национальных орнаментов. К становлению **увража** — роскошной подарочной папки с высококачественными репродукциями, «дедушке» современного альбома по искусству — приложил руку знаменитый английский музейный деятель Чарльз Истлейк.

Мастера почтовой графики черпали из этих увражей очень многое. Не случайно при рассмотрении банкнот, созданных Зариньшем, мы видим, как глубоко изучил художник историю орнамента девятнадцатого века, да и всеобщую историю орнаментальных украшений. От эпохи Оуэна Джоунза тянется ниточка к началу XX века, к эпохе модерна.

Сравнивая Зариньша с крупнейшими мастерами модерна, мы находим общие черты, характеризовавшие произведения малых форм той эпохи. Крупнейшими мастерами графики малых форм в зарубежной

почтовой графике были Коломан Мозер (Австрия), Альфонс Муха (Чехословакия), Ян Тороп (Нидерланды), Элиэль Сааринен (Финляндия).

Выдающийся представитель английского модерна Эдмунд Дьюлак пришел в искусство почтовой графики сравнительно поздно — в 1930-е годы, но опыт создания графических произведений в стиле модерн остался с ним на всю жизнь. Как и Зариньш, Дьюлак любил декоративные виньетки и растительный орнамент, но в его индивидуальном стиле больше упрощающей стилизации.

Мы можем с большой степенью вероятности утверждать, что модерн не просто развил далее искусство графики малых форм. Этот стиль кардинально трансформировал эстетику почтового дизайна, и Рихард Зариньш стал одним из самых ярких ее реформаторов.

Юбилейная серия, посвященная 300-летию династии Романовых, стала настоящим испытанием для российских мастеров почтовой графики. Над серией работала группа художников (И. Билибин, Е. Лансере и Р. Зариньш), создавшая настоящие миниатюрные шедевры. Как и в случае с предыдущими выпусками, в которых принимал участие художник, которому посвящена данная глава, марки романовской серии отличались особой красотой декоративных рамок. Здесь чувствуются традиции объединения «Мир искусства», выставки и другие мероприятия которого иногда посещал Рихард Германович.

Но особо следует сказать о серии многоцветных почтово-благотворительных марок «В пользу воинов и их семейств». Эти марки десятилетиями восхищают коллекционеров своим совершенством. В них причудливым образом переплетаются русское и европейское начало, история и современность. Интерес к этому выпуску не ослабевает.

Вглядимся в эти миниатюрные шедевры. Известно, что этот выпуск вначале был напечатан на цветной бумаге, а затем (в 1915 году) марки были выпущены уже на белой бумаге. До нас дошли и типографские пробы, которые представляют исторический и музейный интерес.

Композиция с изображением Георгия-Победоносца признана самой удачной в серии и одной из ста лучших марок мира всех времен и народов. Все детали очень тонко прорисованы, и при этом сохранено единство построения. В рисунке есть черты, роднящие эту композицию с аналогичным изображением английского художника Уолтера Крейна (1845–1915). И все же это оригинальная самостоятельная работа Зариньша, по праву признанная шедевром графики малых форм.

С 1919 года Зариньш жил за пределами России. Он поселился в своей родной Латвии и многое сделал для развития латвийского изобразительного искусства. Им созданы экслибрисы, книжные иллюстрации и юмористические рисунки. Он воссоединился с культурой своей родной страны, которую никогда не забывал, и увлекся собиранием и анализом национальных орнаментов, преподаванием, а собственно в области изобразительного искусства — различными техниками эстампа. Помимо этого им создан герб Латвии.

Очень грустно, что искусствоведы пока что не проанализировали деятельность Зариньша как художника-юмориста. Ведь стиль модерн проявился и в этой области. Художнику удавались смешные сюжеты, например, он мастерски обыгрывал образ свиньи. Со временем будут обобщены все «смешные» работы Зариньша, а его портрет украсит книги на тему «История сатиры и юмора».

Орнаментально-декоративное решение произведений графики малых форм и обилие растительного орнамента, выполненного с должным вкусом и тонким чувством исторического стиля, напоминают нам о классике почтового и банкнотного дизайна, в разработке которой принимал самое активное участие замечательный мастер графики Рихард Германович Зариньш.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «РИХАРД ГЕРМАНОВИЧ ЗАРИНЬШ»:

1. Какие черты произведений Р. Зариньша позволяют отнести его творчество к русскому стилю?
2. Опишите персонажный мир произведений графики малых форм. Какие типажи встречаются в этой области чаще всего?
3. Дайте подробное описание одного из произведений Р. Зариньша, содержащего какой-либо характерный типаж модерна.

# ШВЕЙЦАРИЯ

## Фердинанд Ходлер

## (1853–1918)

Живописный метод, изобретенный швейцарским художником Фердинандом Ходлером, получил название *теория параллелизма* или просто *параллелизм*.

Откуда взялось такое название? Дело в композиционных особенностях картин Ходлера, музыкальности его картин и графических листов, его уникальном методе, который получил отзвуки в искусстве разных стран мира. Принципы, внедренные в искусство Ходлером, нашли дальнейшее развитие в творчестве художников многих стран, включая Канаду и Австралию. Ходлер — всемирно известный художник, и созданные им персонажи отличаются мгновенной узнаваемостью.

В рамках настоящей книги нам интересны прежде всего типажи, которые он разработал. И очень важно помнить о том, что нарисованные художником фигуры существуют в пространстве особого типа — индивидуальном *ходлеровском* пространстве, которое нельзя спутать ни с каким другим. И зритель видит, что лирические герои и окружающее их пространство обогащают друг друга.

Швейцарский модерн — это целая палитра разных стилей и манер. Художники Швейцарии тщательно вырисовывали все детали изображения, любили мистику и сложную символику.

Крупнейшими мастерами швейцарского модерна были Эжен Грассе, Ганс Зандройтер, Шарль Рене де Сен-Марсо. Но самой известной фигурой был Ф. Ходлер.

В начале двадцатого века художники и фотографы по-настоящему увлеклись космосом. В графическом искусстве был очень моден мотив полета верхом на комете или на другом небесном теле (лирическая героиня без скафандра, в вечернем платье или полуобнаженной осваивала космическое пространство, сидя на полумесяце или перемещаясь в пространстве, держась за лунный диск). Эти модные тенденции повлияли на живопись мифологической направленности.

Но космос Ходлера был совершенно другим, отнюдь не приземленным. Не забудем, что на рубеже веков в Европе и в России была популярна эзотерическая литература. Под ззотерикой мы будем понимать (в пределах настоящей книги) совокупность мистических учений, предназначенных для посвященных. Направление в живописи, возникшее под влиянием философии Рудольфа Штейнера (1861–1925) и нашей соотечественницы Елены Петровны Блаватской (1831–1891)

некоторые исследователи называют *эзотеризмом*. Картины Ходлера были близки всем, кто верил в существование малоизвестных и почти не исследованных силовых линий и биологических полей.

Идея наличия так называемого *тонкого мира*, недоступного глазу человека, вдохновляла художников, поэтов и режиссеров. И живописцы задались вопросом: если нельзя научно доказать существование этой альтернативной Вселенной, поля которой пронизывают нас, то нельзя ли хотя бы приблизительно очертить контуры этого воображаемого мира?

И такие попытки были, причем они давали потрясающие художественные результаты. Художники Гуго Гёппенер (в Германии), А. Галлен-Каллела (в Финляндии), а также А. Муха и Ф. Купка (в Чехии) изображали звездное небо как полное тайн бесконечное пространство, манящее человека. Людей, стремящихся постичь эту бескрайнюю бездну, изображали обнаженными (ведь они кожей чувствовали тонкий мир), причем при этом они нередко простирали руки к небу или разводили их в стороны, словно держа на ладонях невидимые колонны воздуха. А женские фигуры, которые олицетворяли звезды, делали манящие движения, обращенные к людям.

Некоторые персонажи картин символистов и декадентов изображались так, словно они ловят на ладони или на кончики пальцев воображаемые невидимые лучи. Конечно же, художники не видели эти лучи и не вынашивали в сознании свою индивидуальную картину физического мира, в котором через ладони можно получать потоки энергии. Далеко не все художники модерна читали популярную литературу по астрофизике и астрономии. Но они вдохновлялись лирической поэзией эпохи и эзотерическими трактатами. К Ходлеру это относится в полной мере.

Учение Фридриха Ницше о сверхчеловеке вдохновляло живописцев на создание образов совершенных людей: полубогов со скульптурными телами, способными достичь звезд. На этих картинах не было космических аппаратов, но зато был диалог человека с космосом, выраженный через жестикуляцию. Например, финский живописец Аксели Галлен-Каллела отразил в своем полотне «К звездам» таинственную атмосферу, в которой протекает диалог человека и Вселенной.

Можно предположить, что под влиянием прозы Жюля Верна и рассуждений Ницше о сверхчеловеке космическая тема как отражение мощи человека стала проявляться в изобразительном искусстве все более ярко. Однако мы не найдем у Ходлера образов космических путешественников или фантастических персонажей Уэллса, вторжение которых привело к войне миров. Художник был равнодушен к этим областям культуры.

А образ земного человека, чей взор обращен к небу, мы всегда найдем и восхитимся его совершенством. Ведь Ходлер возвышает земного человека до уровня человека космического. И при этом мы видим энергичный и эмоционально насыщенный диалог человека со Вселенной.

Но ходлеровскую Вселенную нельзя покорить летательными аппаратами. Она соткана из лучей и отсветов и пронизана параллельными линиями, существование среди которых сулит нарисованным людям счастье и блаженство. Благодаря мастерству живописца, мы воспринимаем его персонажей как очень совершенных людей. Может быть даже, это люди будущего.

Что нам известно о Ходлере? Художник родился в марте 1853 года. Он происходил из небогатой семьи, причем имел почти что пролетарские корни. Его отец

был плотником, а мать — прачкой. Родители рано умерли. Способный юноша увлекся изобразительным искусством: вначале он обучался живописи у художника Фердинанда Зоммера, а затем в Базеле у Бартелеми Менна (очень известного швейцарского живописца). Способности, которые он проявил, оказались выдающимися, и из талантливого юноши получился известнейший художник.

Ходлер неподдельно серьезно интересовался историей. Он жил в эпоху, когда большие композиции на исторические темы были востребованы в Швейцарии. Они украшали муниципальные здания, дворцы правосудия и другие архитектурные сооружения. Историческая тема воплощалась в техниках мозаики, фрески и, конечено же, живописных полотен, выполненных в технике масляной живописи.

Историческая картина как особый жанр стремительно развивалась. Ходлер выставлялся в Германии, Австрии, Италии. Широкую известность получило его полотно «Битва при Мариньяно». Помимо исторической картины он работал в разных жанрах (портрет, пейзаж, бытовая сцена), уделяя большое внимание исторической живописи. При этом он был настоящим новатором в искусстве пейзажа, с особым вниманием относился к линии горизонта и выстраивал целые сюиты горизонталей: дальний план, линия берега, линия прибоя…

Со временем выстраивание этих параллелей стало необходимым условием творчества Ходлера. Секрет нового метода состоял в том, что Ходлер подкупил публику тем, что его герои не только были умело вписаны в окружающий ландшафт, но и удивляли зрителя своей динамикой. Мастерство состояло в том, что художник не только умело располагал фигуры в пространстве, но и сообщал им ритмичное движение. Чаще всего это

было танцевальное движение. Нарисованные персонажи двигались в пространстве в каком-то завораживающем музыкальном ритме. И этот ритм передавался зрителю опять-таки из-за господства в композиции параллельных линий (пусть даже и невидимых для глаза).

Этим почти математическим закономерностям подчинены многие произведения художника. Его любовь к параллельным линиям вызвала к жизни целое направление, которое получило название «параллелизм» или «параллельный метод». С помощью волн, которые бежали к берегу, ровно следуя друг за другом, или облаков, которые при умелой композиции складывались в ритмичные цепи, он передавал идею вечности мироздания и неповторимости философско-лирического настроения.

Как и в случае со многими другими художниками модерна, мы не найдем в искусствоведческих словарях словосочетания **ходлеровский типаж**, и все же этот типаж существует. Мы можем условно разделить ходлеровских персонажей на две группы.

Первая группа — это **исторические персонажи**. Ходлер активно работал над композициями на историческую тему. Эти произведения предполагали наличие множества фигур, которые были призваны воплощать динамику битвы или пафос какого-либо историчесокго события. В этих композициях применен метод, благодаря которому Ходлер прославился на весь мир. Но встречались и такие варианты композиции, которые были основаны на изображении одной фигуры, вписанной в ландшафт. Например, изображение Вильгельма Телля имело большой успех.

Еще много лет оставалось до открытия сюрреализма, а герои Ходлера уже осваивали мир, в котором все зыбко и нереально, как во сне. Художник не создавал

образы чудовищ или нереальных существ. Его интересовал человек, находящийся в непрестанном диалоге с Космосом. И каждая картина — это один из вариантов этого диалога.

Вторая группа персонажей — это **фигуры-символы**, за которыми закреплены не единичные значения, а целые кластеры смыслов. Подобные картины отличались от традиционных академических полотен. Они могли остаться незамеченными и привлекли внимание критиков. Композиции имели абстрактные названия: «Сон», «День», «Юность». Получив вторую жизнь в репродуциях и почтовых открытках, они подкупили зрителей своей загадочной атмосферой (даже в черно-белом исполнении). У зрителя возникало впечатление, что перед ним не живые люди, а души.

Под влиянием эстетики Ходлера началось повальное увлечение схемами параллельных линий, ритмичных волн и таинственных концентрических окружностей, которые создавали на холсте состояние удивительной гармонии. В эту картину мира были вписаны персонажи, напоминавшие героев мифов и легенд. Принято считать, что Ходлер синтезировал в своих работах музыку и живопись.

Стандартная швейцарская почтовая марка «Голова Гельвеции» стала визитной карточкой не только швейцарского, но и европейского модерна. Считается, что она выполнена не без влияния Ходлера. Другие произведения художника, например, очень эффектное изображение Вильгельма Телля, также оседали в почтовом дизайне.

В России параллельный метод Ходлера получил довольно энергичное развитие. Его поклонниками были Н. К. Рерих, К. С. Петров-Водкин, А. М. Дейнека и даже М. К. Чюрленис. Русских живописцев и графи-

ков привлекали загадочные образы художника, которые существуют почти что в космическом ландшафте, будучи равномерно освещены солнцем. Облака, нарисованные Ходлером, подчеркивают исключительность ситуаций, лежащих в основе картин: жители Земли вступают в диалог с космосом, с небом, с потусторонним миром.

Религиозность художника очевидна, но вряд ли он адресовал свои холсты именно верующим людям. Мы никогда точно не ответим на вопрос, в каких именно картинах художника интересовала анатомия человека, красота его тела, а в каких он выступал как религиозный мыслитель и даже гуру. Параллельный метод применялся художником как в бытовой живописи (и тогда персонажами становились представители повседневности — швейцарские крестьяне, дети, жены рыбаков), так и в религиозном искусстве (где перед зрителем представали персонажи Священного писания).

Не исключено, что аллюзии на ходлеровские работы встречаются в поэзии символизма и модерна. Нельзя не упомянуть и кинематограф Андрея Тарковского, особенно его последний фильм «Жертвоприношение» (1987), герои которого погружены в сложное, почти что вневременное семантическое поле.

Тарковского и Ходлера объединяет увлечение философией Р. Штейнера, для которого многое значили духовные оболочки человеческого тела — астральные и эфирные тела. Тарковский развернул сюжет «Жертвоприношения» в своей индивидуальной вселенной, где блуждающая душа ищет спасения от мировой катастрофы. Оператор Свен Нюквист наверняка был знаком с живописью Ходлера и главный герой фильма помещен в коммуникативное поле, в котором возможен диалог со всем миром через Космос.

Автор фильма «Жертвоприношение» стремился показать зрителям человека не в обыденной обстановке, не в условиях земного бытия, а в измерении религиозного бытования, которое биографы Тарковского назвали бытийственностью. То же самое можно сказать и о Ходлере. Его персонажи не столько существуют в реальном мире, сколько бытийствуют в мистической астральной среде.

Если разместить рядом картины Ходлера и А. Дейнеки, мы увидим, что классик советской живописи взял у великого швейцарца прежде всего композиционные приемы и с их помощью выстроил мир полнокровных физических ощущений, наполненный радостью от спорта и осознания героями своего физического совершенства. Совсем иное у Тарковского — человека космического сознания, творца, приглашающего зрителя в мир астрала.

Влияние Ходлера на персонажную галерею модерна трудно переоценить. Его герои обогатили образный строй символизма новой пластикой, новыми формами диалога человека с природой, с космосом. Ходлер показал, что собеседование женщины с космосом — это качественно особый тип диалога, требующий своей пластики движений и выражения лица...

В 2023 году исполнилось 170 лет со дня рождения художника. В России всегда относились к его наследию с пристальным вниманием. А созданные им типажи получили дальнейшее развитие в работах художников разных стран.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ФЕРДИНАНД ХОДЛЕР»:

1. Перечислите основных персонажей картин Ходлера. Опишите одного из персонажей (на Ваш выбор), делая акцент на религиозно-философские взгляды художника.
2. Докажите, что работы Ходлера на мифологические темы выполнены в стиле модерн. Какие черты стиля несут изображенные персонажи?
3. Перечислите ряд картин Ходлера, для которых характерен один и тот же персонаж.
4. Как пейзажный фон (в особенности изображение неба) способствует выразительности образов, созданных художником?
5. Напишите эссе на тему одной из картин Ходлера. Покажите, какие особенности параллельного метода, изобретенного художником, явственно ощущаются в этой картине.

## Арнольд Бёклин

## (1827–1901)

Картины талантливого швейцарского художника Арнольда Бёклина — настоящие свидетели истории. Художник активно работал в 1890-е — 1900-е годы, то есть в эпоху, когда интерес к мифам и сказкам был особенно велик.

«Где “Остров мертвых” в декадентской раме?» — спрашивал в одном из стихотворений поэт Арсений Тарковский. Речь шла об известной картине швейцарского художника-фантаста Арнольда Беклина. На рубеже девятнадцатого и двадцатого веков российская публика была буквально потрясена картинами этого мастера. Портрет Бёклина несколько раз воспроизводился на рекламных виньетках германоязычных стран, а его автопортреты неоднократно появлялись на открытках.

Известно, что И. Я. Билибин (1876–1942), критикуя русских подражателей европейского символизма, пользовался термином «бёклиновщина» (имеющим оценочно-критический смысл), но это слово не прижилось в русском языке. А ведь Билибин и сам отдал дань мифологической фантастике.

Ученые, проанализировавшие это модное поветрие, усматривают в нем не только увлечение мистическими мотивами, почерпнутыми в мифах и легендах, но и подсознательное предчувствие гражданских и мировых войн XX столетия. Беклин, правда, адресовал свою картину отнюдь не россиянам, но так уж получилось, что никогда не бывавший в России живописец покорил русскую интеллигенцию своим мрачным шедевром. Известно, что во время пребывания в Швейцарии репродукции этого полотна видел В. И. Ленин и был впечатлен, но какое точно мнение сложилось у него о картине, мы не знаем.

А теперь обратимся к героям картин Бёклина. Знаменитая композиция «Остров мертвых» позволяет нам предполагать, что художник предпочитал трагические и мрачные сюжеты. Фигура в белом — это душа умершего, которую перевозят через священную реку Стикс в царство мертвых. Это едва ли не самый трагический персонаж в творчестве художника.

Но наяды, тритоны и кентавры, изображенные Бёклином, часто бывают мирными, незлобивыми и даже несколько игривыми. В девятнадцатом веке получил широчайшее распространение образ русалки — прекрасной морской девы с рыбьим хвостом. Это тема была настоящим раем для художника с богатой фантазией. Они изображали русалок сидящими на камнях или плывущими среди кувшинок. Художники-фантасты рисовали русалочьи хвосты то большими, то маленьки-

ми, покрывали их зеленой тиной или заставляли блестеть золотым блеском на солнце. Русалки похищали рыбаков, очарованных их красотой, и заманивали в пучину поэтов, прогуливавшихся по побережью.

Художники смело экспериментировали с анатомией. Некоторые русалки имели два хвоста, но изображали их как две ноги и лишь вместо ступней художники рисовали плавники. У морских дев часто были длинные волосы до плеч, но иногда они были причесаны, как модницы рубежа XIX и XX веков и даже имели украшения в волосах.

В 1848 году в Англии возникло художественное объединение «Прерафаэлитское братство», представители которого, разрушая строгий канон изображения человеческого тела, позволяли себе определенную свободу в изображении обнаженной натуры. Живописец Джон Уильям Уотерхаус создал несколько запоминающихся картин о русалках, пронизанных ощущением хрупкой красоты, а Эдвард Бёрн-Джонс нарисовал, как русалка тащит на дно моря рыбака.

Даже уже упомянутый в данной книге знаменитый норвежский художник Эдвард Мунк, который в принципе не считается фантастом, создал трогательный образ русалки, отдыхающей на берегу. Правда, для этой работы характерна мрачная цветовая гамма. В образе русалки, нарисованной Мунком, больше условности, характерной для модерна.

Бёклина не принято называть художником-провидцем, но мрачноватая атмосфера северных лесов напоминала о томящем предчувствии Первой мировой войны… Сказалась и причастность к вечным ценностям: русалки, кентавры, прекрасная Афродита напоминали о классической мифологии. Отчасти внимание к подобным открыткам связано и с тем, что долгое время

у российских любителей искусства было до обидного мало возможностей познакомиться с творчеством знаменитого швейцарца.

В середине XX века старинные открытки, которые можно было легко приобрести в букинистических магазинах Москвы и Ленинграда, были едва ли не единственным источником сведений о знаменитом сказочнике и волшебнике из Базеля. Позднее стало известно, что бёклиновские открытки коллекционировал знаменитый литовский художник М. К. Чюрлёнис. Он привёз собрание таких открыток из Германии и сюжеты картин знаменитого швейцарца вдохновляли его на создание некоторых из его картин.

Букинисты Ленинграда всегда были внимательны к бёклиновским открыткам, тщательно отсортировывая их и выкладывая на витрину отдельной пачкой. Иногда казалось, что продавцы даже готовы разложить открытки по тематическим группам: кентавры, русалки, единороги, мифологические красавицы в рощах. Автор этих строк хорошо помнит, как в 1977 году в Ленинграде, в магазине «Старая книга» (ныне несуществующем) вблизи станции метро «Площадь восстания» была устроена своеобразная выставка-продажа беклиновских открыток.

Это еще раз красноречиво подчеркивало двойной стандарт информации, господствовавший в советской культуре. Пока в ВУЗах студентам внушали, как нелепо декадентство с его русалками и кентаврами, как безвкусно оформление «бюргерских» жилых интерьеров, в которых висели «вычурные» полотна символистов, заботливые руки букинистов создавали подборки старинных открыток по самым разным темам, в том числе и по германо-швейцарскому модерну и символизму. Именно благодаря этим героическим усили-

ям энтузиастов художник из Базеля не сошел с арены коллекционерских поисков, не канул в забвение и его образы не стали чужими для отечественных любителей искусства.

Открытки эпохи символизма подарили любителям искусства целую галерею типажей. Воспроизводимые картины отличались особенной цветовой гаммой, и передать оттенки этой гаммы было непростой задачей для издателя открыток. Беклин был талантливым колористом, и хорошие репродукции его работ лишний раз доказывают, что художник был очень внимателен к цветовой аранжировке своих композиций.

Киноискусство щедро отплатило Беклину за его художественные открытия. Режиссеры уделяли максимальное внимание образу «Острова мертвых» (то есть внешнему антуражу), поэтому многие беклиновские фильмы лежат вне тематических рамок нашей книги. Персонажи фильма С. Ароновича «Летняя поездка к морю» или ленты Мартина Скорсезе «Остров проклятых» существуют в беклиновском антураже, и суровые скалы призваны подчеркивать драматизм ситуации.

Назовем здесь и такое малоизвестное имя как Жан Роллен. Фильмы, созданные им, объединены жанровым обозначением, которое звучит так: ролленада (хотя к ним применим и термин «фильм ужасов»). Очень часто персонажи ролленады попадают на побережье, где их окружают суровые скалы и от этого ужас разворачивающих на экране трагедий (Роллен — апологет трагической музы) усиливается (а беклиновские ситуации здесь совершенно явные).

Необходимо признать, что кинематограф в стиле Беклина пришел к нам относительно недавно. Хотя хорошо известно, что режиссеры двадцатых годов, чья

юность совпала с модой на Бёклина (назовем Г. Козинцева и Л. Трауберга), часто использовали его мотивы в фильмах самых разных жанров.

Чаще всего беклиновская тематика возникала в психологических драмах и в фильмах-сказках, где порою появлялся сам Сатана. В немом кино демонические персонажи жестикулировали особенно экспрессивно, и им нужен был романтический фон. Где искать этот антураж? Конечно же, в картинах символистов.

Талантливый советский режиссер Александр Птушко (1900–1973) по праву считается выдающимся киносказочником. Созданный им совместно с финскими кинематографистами фильм «Похищение Сампо» (1958) стал настоящим шедевром советского кино. Карело-финский национальный эпос «Калевала» обрел на киноэкране вторую жизнь. В год выхода ленты на экраны СССР художник Беклин не был в почете, но его знаменитый «Остров мертвых» мгновенно узнавался в кадрах, на которых перед зрителем представало царство колдуньи.

А сама злая колдунья Лоухи, хозяйка царства смерти, кажется зрителям сошедшей с иллюстрацией выдающего художника эпохи модерна А. В. Галлен-Каллелы. Большинство кадров, в которых мы видим страшную Лоухи, навеяны изобразительной стилистикой Беклина. Каждый кадр этого фильма выглядит как произведение живописи.

Образ таинственных скал, навевающих воспоминания о древних мифах, предстает перед нами и в картинах «Сказка о царе Салтане» и «Руслан и Людмила». Ландшафты в стиле Бёклина часто помогают зрителям глубже понять характеры персонажей.

Беклин был художником-мифотворцем. Он любил мифы и легенды и активно создавал на своих полотнах мифологическую Вселенную. Но не забудем, что ху-

дожник любил изображать фавнов и кентавров, и в арсенале отечественного кинематографа есть фильм, в котором действует настоящий кентавр, обогащая персонажный мир нашего киноискусства.

В 2000–2003 годах миллионы телезрителей с интересом посмотрели комедийный сериал Юрия Мамина «Русские страшилки». Герои фильма, молодой журналист Лев Венедиктов и его напарница — фотокорреспондент Маша Палкина работают в «аномальной» газете, и весь фильм, подобно номеру этой газеты, наполнен до отказа самыми необычными явлениями, в том числе встречами героев с фантастическими существами. Герои попадают в село Загибалово. На первый взгляд это сочетание абсурдных советских и постсоветских реалий. Но все гораздо трагичнее: в этом страшном месте концентрируются такие ужасы, которых в российском кинематографе не было никогда.

Маша Палкина знакомится с симпатичным кентавром Юрой и собирается выйти за него замуж. Образ кентавра прекрасно выполнен технически, мы верим, что такой персонаж существует. И при виде его вспоминаем беклиновских кентавров.

Сериал «Русские страшилки» наглядно подтверждает, что беклиновские мотивы не просто живут в современной культуре, но даже являются вечными. Многие коллекционеры во время просмотра вспоминали старинные «беклиновские» почтовые открытки, дающие представление об аномальных царствах ужаса и смерти. Создается впечатление, что эти открытки видели и члены творческой группы фильма (хотя точно сказать нельзя).

Назовем и фильм, в котором на экране действуют не кентавры и не русалки, а живые люди, но при этом сама атмосфера ленты, пронизанная духом модерна, ра-

ботает на создание образа эпохи. Мы имеем в виду телесериал «Пансион», поставленый талантливым режиссером Святославом Подгаевским. Мы упоминаем этот фильм в связи с Бёклином, так как действие происходит на острове, в атмосфере изоляции не то что от русской революции 1905 года, а от всего человечества.

В закрытом пансионе, расположенном на острове, происходят странные события. Воспитанницы сходят с ума. Одна из воспитанниц оказывается не той, за кого себя выдает. Она ищет свою пропавшую сестру Соню, уехавшую из пансиона. Но оказывается, что Соня вовсе не покинула остров, а скрывается в лесу.

Но в чем причина происходящих событий? В России 1905 года должна родиться богиня Луны Геката. Но это пророчество сумасшедшей женщины, сделанное в рамках клинической беседы с психиатром. И все же — что сулит человечеству рождение загадочного младенца? У фильма открытый финал. Не остается никакого сомнения, что декаданс — это чуть ли не сатанинский мир, толкающий человечество в пропасть. И где же люди встретятся со своей ужасной кончиной? Конечно же, на бёклиновском острове мертвых...

Это передано разнообразными художественными средствами, среди которых назовем игру актеров и блистательную операторскую работу. При этом очень важную роль играет типаж. Образы воспитанниц пансиона отсылают зрителя к эпохе модерна.

Создатели фильма не балуют зрителя красивыми интерьерами или произведениями декоративно-прикладного искусства (кроме нескольких изделий из металла, имеющих символический смысл). На первый взгляд, образ эпохи дан очень скупо. Пророчество ребенка-провидца, записанное на фонографе, датировано 1888 годом. Фигуры мифологических существ никак

не заявлены, они только упоминаются. И все же эпоха модерна с ее тревожностью и эмоциональной взвинченностью идеально чувствуется.

В фильме нет панорамы острова, которая позволила бы зрителю прочертить траекторию ассоциаций с бёклиновской эстетикой. Но пейзажи прибрежной полосы сняты так выразительно, что в сознании зрителей, знакомых с эстетикой символизма, возникает образ острова мертвых. И здесь аллюзии к Беклину становятся совершенно очевидными, хотя воспитанницы, одетые в форму, на первый взгляд не вызывают никаких ассоциаций с бёклиновской эстетикой. Но сюжет произведения и антураж так глубоко погружают зрителя в оптику модерна, что аффектированные жесты кажутся здесь ненужными.

Вернемся в область изобразительного искусства. Фавнов и кентавров рисовали и высекали из мрамора и до Беклина. Но именно базельский волшебник придал этим образам характерную для символизма и модерна мифологическую таинственность. Персонажи кажутся живыми, словно они существуют рядом с нами, и в то же время представляются нам частью фантастического мира.

В двадцатом веке Арнольд Беклин оказал сильное влияние на сюрреалистическую живопись, и можно с уверенностью сказать, что его уникальные приемы живописи и его умение включать фантастических персонажей то в реальный, то в условно мифологический или даже условно-театральный ландшафт, продолжают жить и в современном искусстве. А для модерна Беклин был человеком-брендом, словом, одной из самых значимых фигур. И хотя мы не найдем у Бёклина в чистом виде декоративно-плоскостных изображений (его стихия — мастерская светотеневая лепка) в гра-

фике Европы и США наберется столько графических изображений, выполненных в декоративно-плоскостной манере и содержащих прямые и косвенные цитаты из персонажного арсенала Бёклина, что мы вполне можем рассматривать художника не только в контексте символизма, но и в контексте модерна.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «АРНОЛЬД БЁКЛИН»:

1. Перечислите основные типажи, созданные А. Бёклином?
2. Как природный ландшафт влияет на восприятие картин А. Бёклина?
3. Опишите кратко влияние беклиновской эстетики на русскую культуру.
4. Напишите эссе о воздействии стиля А. Бёклина на киноискусство.

# ИТАЛИЯ

## СТИЛЬ ЛИБЕРТИ

### Альберто Мартини (1876–1954)

### Марчелло Дудович (1878–1962)

### Адольф Гогенштейн (1854–1928)

В этой главе речь пойдет о типажах итальянского модерна, которые проявились в целом в итальянском изобразительном искусстве и в частности в творчестве нескольких талантливых живописцев и графиков, для которых были важны типажи современников.

Модерн называется по-итальянски Liberty (либерти, по названию известного магазина одежды). Для итальянского варианта стиля характерны витиеватые из-

гибы линий, обилие растительного орнамента, интерес к звездному небу и к струям воды. Два специальных термина, обозначающих итальянский модерн и необходимых нам для описания персонажного мира стиля либерти — это змеиная фигура (figura serpentinata) и флореализм или цветочный стиль (florealismo).

Цветочный и змеиный стили — это не столько термины, обозначающие стилистические направления (стиль был один и тот же — либерти), сколько названия линий, с помощью которых художники моделировали формы. Персонажи итальянского модерна существуют в атмосфере этих фигур, в окружении витиеватых линий.

Наша книга посвящена персонажному миру, и мы не можем не отметить, что в этом мире много реальных людей, эстетический облик которых сделал их символами эпохи. Наиболее ярких персонажей эпохи либерти мы находим не только в живописи и графике, но и в немом кино. Итальянский модерн нашел довольно широкое отражение в кинематографе, и визитной карточкой этого стиля стали персонажи актрис Лиды Борелли и Франчески Бертини. Они были звездами экрана, им подражали в плане причесок и жестикуляции.

В описании панорамы итальянского модерна огромную роль играет гигантская фигура талантливого поэта и общественного деятеля **Габриэле Д'Аннунцио** (1863–1938). Его романы и стихи в начале века были популярны в России, особенно среди акмеистов. Увлекались творчеством Д'Аннунцио и художники. Мастера стиля либерти непрерывно вели творческий поиск, и Д'Аннунцио был для многих мастеров идеалом творческой личности.

Ярким проявлением декаданса стало творчество графика и иллюстратора **Альберто Мартини** (1876–1954). Его пристрастие к мрачной символике отталкивало

многих любителей искусства. Люди в черных масках, призраки и чудовища производили неприятное впечатление. Однако Мартини опирался на классику европейской графики и очень любил Дюрера и Брейгеля, а в литературе — Эдгара По.

Иллюстрируя Эдгара По, художник выбирал все самое неприятное и отталкивающее, что только можно найти в текстах великого американского романтика. Многие историки книжной иллюстрации полагают, что Мартини при всей характерной для него концентрации на отвратительных вещах ближе, чем кто-либо другой, подошел к пониманию персонажного мира Эдгара По.

Маркиза **Луиза Казати** (1881–1957) воплощала тип женщины-легенды эпохи либерти. Эта утонченная аристократка шокировала всех своими туалетами, украшениями и эксцентричными поступками. Талантливую женщину называли богемной музой Италии. Она смело экспериментировала с платьями и украшениями и на рубеже веков была подлинным символом стиля либерти. Многие итальянские художники почитали за честь создавать ее портреты: как живописные, так и графические. Неутомимая маркиза воплощала буйство и разнофактурность стилистических средств, полет художнической фантазии. Она не рисовала и не писала маслом, но так подбирала наряды и украшения и была столь эксцентрична, что стала живым воплощением стиля либерти и одной из дискурсивных эмблем эпохи.

Постепенно стиль либерти уступал позиции новым течениям, например, футуризму. Однако показательно то, что именно с модерна начинали свою карьеру такие крупные живописцы-авангардисты как Умберто Боччони, Карло Карра и Джакомо Балла. Все они

относятся к эффектному и разноцветному миру итальянского футуризма с характерной для него идеализацией техники, особенно транспорта.

Яркие представители футуризма активно преображали художественную сцену Италии, но при этом на всю жизнь оставались выходцами из мира либерти. Они известны как разрушители традиционных систем формообразования, но при этом даже самые модные футуристы на всю жизнь усвоили уроки модерна с его культом витиеватых линий и утонченных женских образов. Душевное и эмоциональное искусство модерна оставалось с художниками на всю жизнь, они не сбрасывали его «с парохода современности».

Талантливый живописец и график **Феличе Казорати** (1883–1963) в своем раннем творчестве ориентировался на «Венский сецессион», на Климта и его ближайших коллег (об этой группировке будет сказано ниже). Группу художников, сплотившихся вокруг Казорати, называли «Туринский сецессион». Молодой Казорати балансировал между символизмом и модерном и при этом создавал новые типажи. Его привлекала тема одинокой женщины в жилом интерьере. Настроение этих картин, как правило было минорным, грустным.

Разнообразие типажей в итальянском графическом искусстве проявилось главным образом в итальянском плакате. Колоритные образы эпохи вошли в историю плакатной эстетики и стали символами периода рубежа веков. Назовем здесь имена нескольких талантливых плакатистов, которые внесли большой вклад в становление галереи образов стиля либерти.

**Леопольдо Метликовиц** (1868–1944) был плакатистом и театральным художником. Его знаменитый плакат, посвященный открытию Семплонского тунне-

ля, считается образцом прикладной графики, одним из лучших железнодорожных плакатов в истории искусства. На буфере поезда едет Гермес — бог, отвечающий за коммуникацию между людьми, аллегория торговых контактов и почтовой связи. Это было очень необычно даже для эпохи декаданса. И поэтому данный плакат стал одним из самых совершенных произведений рекламной графики Италии начала XX века.

Интересно, что плакат о Семплонском тоннеле был переиздан в форме изящной почтовой наклейки зеленого цвета, которая, будучи наклеенной на конверт, создавала неплохую рекламу железнодорожным компаниям.

Рядом с именем Метликовица обычно называют **Марчелло Дудовича** (1878–1962). Он тоже известен как выдающийся плакатист. В результате его сотрудничества с универмагом «Ла Ринашенте» и знаменитой фирмой «Пирелли» появились новые тенденции в рекламном плакате, предусматривающие лаконичность стиля и редуцированную цветовую гамму. Модно одетые дамы изображались Дудовичем в изысканных позах и с характерным для модерна изгибом тела. Резиновые шины фирмы «Пирелли» стали своеобразной рамкой для человеческого тела: модная красавица катилась по земле внутри шины. Под пером и кистью Дудовича шины стали пусть несколько эксцентричным, но очень эффектным обрамлением для красивого спортивного тела натурщицы.

Нельзя не назвать и талантливого художника **Алеардо Терци** (1870–1943), который сделал многое для торговой рекламы. При этом он активно работал в области книжной иллюстрации и прикладной графики. Интересно, что в торговой рекламе периода либерти люди фигурируют наравне с животными. Художни-

ки модерна делегировали животным свойства людей, и можно было увидеть зверя или птицу, осваивающих использование тех или иных предметов быта.

К самым популярным авторам итальянских плакатов вполне применимо слово ансамбль. Художники модерна не объединялись в группы, но хорошо знали о деятельности друг друга. Поэтому образы, созданные разными мастерами и имеющие в основе рекламу самых разнообразных товаров и услуг, имели общие черты, и персонажи невольно объединялись в группы. Да и сами плакаты невольно складывались в тематические серии.

Особенно выделялся туристический плакат. Итальянские художники всегда помнили, что они — наследники Древнего Рима, и фигуры римлян в античной одежде заняли почетное место в рекламе оливкого масла, прохладительных напитков и минеральной воды. Возникало необычное впечатление, что древние римляне являются потребителями современных продуктов.

Персонажи плакатов итальянского модерна существуют в богатой и разнообразной шрифтовой среде. Художники придумывали красивые витиеватые буквы и составляли из них композиции удивительной красоты.

Итальянский модерн тесно связан с миром русской культуры. Наряду с фигурой популярного в России Д'Аннунцио необходимо назвать имя танцовщицы **Иды Рубинштейн** (1883–1960), которая была источником вдохновения не только для русских, но и для итальянских художников и кинематографистов. Она снималась в масштабном историческом фильме режиссера Джованни Пастроне «Кабирия». И. Л. Рубинштейн считали экзотической красавицей и элитарным чудом. Подобно Луизе Казати Ида Рубинштейн, снимавшаяся в итальянском немом кино, была одним из ключевых персонажей итальянского модерна.

Рожденный в Петербурге художник-плакатист **Адольф Гогенштейн** (1854–1928) был увлечен миром оперного театра, и его персонажи — это прежде всего оперные артисты. Художник искренне любил музыкальную классику и тщательно прорисовывал все фигуры, порою прибегая к сложному контуру. Гогенштейн активно сотрудничал с фирмой «Рикорди», выпускавшей пластинки с записями классической музыки.

Но едва ли не самым значительным художником, цементирующим культурные связи между Италией и Россией, может по праву считаться выдающийся скульптор XX века **Паоло Трубецкой** (1866–1938), которого специалисты называют то русским, то итальянским скульптором. Тематика его произведений включает портреты аристократов, знаменитых лиц. Для этих скульптур характерна изысканность и отточенность формы. Герои Трубецкого — это чаще всего утонченные аристократы.

Скажем несколько слов о прикладной графике. Открытки Италии часто воспроизводили плакаты с рекламой выставок и могут считаться миниатюрными афишами (достаточно назвать работы только лишь двух художников: Дуилио Камбелотти и Адольфо де Каролиса).

Помимо открыток необходимо отметить и особую красоту почтовых марок Италии эпохи либерти. Все марки в стиле либерти отличались тонкой прорисовкой форм, обилием деталей, высоким уровнем портретного искусства и тщательной проработкой образа человека.

В разнообразном почтовом дизайне Италии рубежа веков мы находим портреты короля Виктора Эммануила, ставшего благодаря почте одним из персонажей стиля модерн. В стиле либерти были выполнены и, возможно, именно в Италии напечатаны спекулятивные марки так называемого Одесского Помгола, вошедшие в историю почтового обращения в России.

Предприниматель Марко Фонтана предпринял спекулятивный выпуск марок, оформленных в стиле итальянского модерна. У этой серии свой хоровод персонажей, пронизанных мистической атмосферой стиля либерти. В расчете на легковерных коллекционеров, которые примут спекулятивные марки за подлинные знаки почтовой оплаты Фонтана придал большое значение художественному облику миниатюр.

Многие русские художники высоко ценили достижения стиля либерти. Это, например, скульптор Владимир Николаевич Домогацкий (1876–1939), который был хорошо знаком с итальянским модерном. В то же время совершенно незаметным для истории русского искусства остался визит в Петербург выдающегося художника Умберто Боччони (1882–1916), а ведь он — крупнейший футурист — начинал с модерна, и его эстетические искания частично реализовывались в России.

В 2023 году было отмечено 120-летие со дня приезда Боччони в Петербург. Он был гувернером в семье богатой аристократки графини А. Бердниковой. Жаль, что художник не оставил никаких работ в стиле либерти, в которых была бы отражена русская тема. Если бы такие рисунки или картины существовали, это была бы интересная страница в истории итальянского модерна (знакомство Боччони с Бердниковой хронологически целиком и полностью лежит в плоскости эпохи модерна).

Появление в нашей стране художника такого масштаба не должно было остаться незамеченным и тем не менее имя Боччони пока не фигурирует среди имен гостей Петербурга. Знаменитый образ эластичного человека, воплощенный Боччони в скульптуре, балансирует на грани модерна и футуризма. Глядя на это про-

изведение, можно сделать вывод о том, что пластика модерна передает эстафету новейшим течениям, например, футуризму. Начав с работы в стиле либерти и фиксируя языком живописи и графики новые типы личности, художники прокладывали дорогу искусству двадцатого столетия.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «СТИЛЬ ЛИБЕРТИ»:

1. Опишите творчество одного из мастеров стиля либерти. Что характерно для типажей, отраженных в творчестве выбранного Вами художника?
2. Какие действия совершают персонажи итальянских плакатов, выполненных в стиле либерти?
3. Как повлияло немое кино на становление образной системы итальянского модерна?
4. Какие философские и социологические теории повлияли на итальянский модерн?
5. Творчество каких живописцев и скульпторов воплощает русско-итальянские культурные связи? Каковы особенности персонажного мира этих художников и скульпторов?

# НОРВЕГИЯ

## Эдвард Мунк

## (1863–1944)

Новежский живописец Эдвард Мунк (1863–1944) справедливо считается одним из столпов символизма, модерна и экспрессионизма. Обширная искусствоведческая литература о художнике свидетельствует о том, что интерес к великому норвежцу не иссякает.

В России не было такого стойкого интереса к творчеству Мунка, какой наблюдался по отношению к Бёклину и Ходлеру. Но у нас есть перспектива сопоставления (на основе особенностей образного строя) Мунка с Врубелем.

Знакомясь с творчеством Врубеля, мы ощущаем, что его муза была поистине трагической. И это дает нам возможность сравнить создателя Демона, с Эдвардом Мунком как с другой очень важной фигурой худо-

жественной сцены рубежа веков. Две жизненных трагедии, два индивидуальных стиля и два персонажных мира. Что же у них общего?

Великий норвежский художник Эдвард Мунк оставил обширнейшее художественное наследие. Живописец и график, сценограф, он внес большой вклад в мировое искусство и остался в истории живописи как один из зачинателей экспрессионизма. Искусствовед И. Антонова пишет: «С именем Мунка связаны как первые шаги искусства модерна, так и экспрессионизма. Но как бы далеко ни уводили порой художника его художественные искания, главное содержание его искусства оставалось неизменным — это любовь к родине, это глубокая боль за человека и его страдания».

Художник проявлял интерес к аномальным явлениям, оккультным наукам и жизни души. Важным толчком к этому были тяжелые семейные обстоятельства. Мунку было всего пять лет, когда умерла от туберкулеза его мать, а затем он потерял и старшую сестру. С тех пор тема смерти не раз возникала в его творчестве, и жизненный путь художника с первых же шагов заявлял себя как жизненная драма. Создав множество картин на тему болезни, смерти и самоубийства, Мунк повторил трагическую судьбу многих своих героев. В его жизни были запои, тяжелейшие нервные срывы, увлечение наркотиками и частичная потеря памяти. Все эти события нашли прямое отражение в творчестве живописца.

Важным этапом для него стало лечение в психиатрической больнице, где он познакомился с врачом-психиатром доктором Линде. Этот талантливый психиатр отнесся к пациенту с огромным вниманием. Находясь в клинике, Мунк мог рисовать, к тому же он увлекся фотоискусством и начал делать пейзажные снимки и автопортреты.

Доктор Линде с огромным интересом наблюдал, как пациент фотографирует сам себя, словно смотрит на себя со стороны. Дружба между врачом-психиатром и пациентом-художником вошла не только в историю изобразительного искусства, но и в историю психиатрии. Благодаря лечению в клинике Мунк собрался с силами и за несколько лет до смерти разобрал личный архив и обобщил свое литературное наследие. Несмотря на частичное излечение от душевных недугов, Мунк скончался во время немецкой оккупации Норвегии 23 января 1944 года. Он ушел из жизни человеком, который глубоко разочаровался и в людях, и в жизни вообще.

Лишь в пятидесятые годы ученые начали углубленно изучать тайны жизни Мунка и характерные черты его персонажей. Из дневников и публикаций следовало, что самым удачным и плодотворным в творчестве Мунка был берлинский период. Он сблизился с немецкими писателями и многое узнал о современной философии, например, о ницшеанстве. Именно в течение берлинского периода был окончательно сформирован персонажный ряд произведений Мунка, последовательным бытописателем которого художник остался на всю оставшуюся жизнь.

Кто они — персонажи Мунка? Почему они так несчастны? И почему принято считать, что они балансируют между символизмом и модерном? А можно ли рассматривать их в контексте европейского модерна или же имеющийся на сегодняшний день аппарат анализа экспрессионистских работ будет здесь более приемлемым?

Сразу же ответим на этот вопрос и потом продолжим анализ мунковских персонажей. Да, Мунк-символист (хоть и считается экспрессионистом) был художником

эпохи модерна, и хотя он почти не создавал работ в стиле ар-нуво, тем не менее, он отдал должное этому стилю и был глубоко укоренен в пластику и образный строй декаданса.

Муза Мунка связана со словесным творчеством. Художник тонко чувствовал природу и эстетику литературных текстов, и поэтому вполне естественно, что он был погружен в литературную жизнь эпохи. Судьба свела его со многими замечательными писателями. В течение своей творческой жизни им созданы портреты А. Стриндберга, С. Малларме, Ф. Ницше, С. Пшибышевского и других писателей. Он следил за новинками прозы и драматургии, посещал литературные кафе, словом, был погружен в писательскую жизнь.

Художник и сам не был чужд литературному творчеству. Он написал сказку «Альфа и Омега», которая была задумана как пояснительный текст к циклу литографий и которая была переведена на немецкий и на другие языки. Автор сопроводил эту сказку собственными иллюстрациями. В целом Мунк был пишущим (в литературном смысле) художником. В течение своей жизни он породил множество текстов, главным образом писем. И эти тексты помогают нам постичь внутренний мир художника и связать типажность работ Мунка с современным ему литературным процессом.

Мы помним, что молодой Мунк некоторое время был пейзажистом реалистической ориентации, но никогда не был чистым бытописателем, он с ранних лет являлся прежде всего художником-философом, смотрящим на мир глазами мудреца. Известно, что он прошел период увлечения символистским искусством, и во многих произведениях перед нами предстают аллегории, связанные со страданием, умопомешательством, самоубийствами и смертью.

Арсенал художественных средств, которыми пользуется живописец, соответсвует мрачному миру идей художника. Здесь и эффектные черно-белые контрасты, и пульсирующая линия модерна, и многое другое.

Не забудем, что вступая в мир символистского искусства, художник вовсе не обязан всецело предаваться мрачным настроениям. В целом европейский символизм не так мрачен. Символисты отдавали дань любви и природе, приглашали зрителя то в райский сад, то в космос — покататься на месяце. Были и смелые эксперименты с изображением морского дна, но Мунк прошел и мимо этих тем, и вообще мимо большей части тематической палитры символистов. Известно, что в течение парижского периода Мунк познакомился с работами членов группы «Наби», печатал литографии у известного полиграфиста Огюста Кло и получил довольно полное представление о французском символизме.

Это проявилось и в картинах бытового плана. Например, в некоторых интерьерах, изображенных Мунком, чувствуется влияние П. Боннара и Э. Вюйара. И здесь могли бы появиться оптимистические нотки, хоть какие-то признаки любования красотой, ощущения уюта. Однако художник взял у символизма лишь мрачные стороны тематической палитры. И его герои живут во мраке и в мире скорби.

Но живописец с таким драматическим мировосприятием и не смог бы разделить мировоззрение Боннара и Вюйара и примкнуть, например, к группе «Наби» с ее ярко выраженным игровым и почти карнавальным началом (этой художественной группировке была посвящена отдельная глава). Муза Мунка глубоко трагична: тяжелые впечатления детства остались с ним на всю жизнь и не могли быть заменены ничем иным. Мировоззрение художника очень драматично и чувствуется,

что и он сам проникается страданиями своих героев. Существует мнение, что Мунк постигал и изображал жизнь только по контрасту со смертью, повседневное бытие интересовало его лишь как антитеза ухода из жизни.

Отсюда колоссальный интерес к трагедийной и драматической стороне повседневности и определенное пренебрежение деталями быта в картинах Мунка. Главным для него является психологический настрой картины или гравюры, особое состояние. И благодаря таланту Мунка это состояние легко передается зрителю, заражает его.

В последние годы имя Мунка все чаще звучит рядом с именем Ф. М. Достоевского. В свою очередь, Достоевского часто сопрягают с модерном, например, с творчеством Эгона Шиле (1890–1918, см. выше главу об этом выдающемся художнике). А можно ли применить к творчеству Мунка, к его персонажам словосочетание «униженные и оскорбленные»? Скорее всего, да, если говорить не обо всем творчестве художника, но, тем не менее, о многих его работах. Мунк почти не пишет благополучных и преуспевающих людей, он редко выполнял заказные портреты незнакомых лиц. Его интересуют сложные судьбы, личности, которые много страдали и много пережили. Даже в образах изображенных им детей часто преобладают трагические ноты.

Герои Мунка не знают света и семейного счастья. Они существуют в атмосфере трагедии. Они часто переживают сложные психологические потрясения, проходят сложные процессы трансформации личности. Мунк не превращал людей в леших и русалок с целью насладиться красотой мифов и преданий. Вместо упоения жизнью он проводил своих героев через тяжелейшие психологические испытания.

И поэтому едва ли не самым главным типажом в творчестве Мунка является тип мятущегося интеллигента. Чувство смятения, охватывающее героев Мунка, передается художником порой скупыми средствами, но графический арсенал модерна дает о себе знать. Мужская фигура превращается в иероглиф, где все изломы рук и сгорбленность тела и опущенная голова работают на создание образа человека, находящегося в тупике. Окружающий мир загнал героев Мунка в этот страшный тупик. И в этом мире персонажам Мунка поистине неуютно.

Но ведь это вполне реальный, жизненный мир. Художник лишь однажды обратился к фантастике и создал образ русалки, но фантастические существа в целом не очень привлекали его. И хотя он и разрабатывал тему диалога выплывшей из моря русалки с меланхоличным поэтом, а в одном из литературных текстов даже создал образы мифологических существ Альфы и Омеги, его все же влекла реальность. Та реальность, где женственность и красота существуют в мире острых социальных противоречий.

Мунк подарил своей эпохе типаж **роковой женщины** (femme fatale). **Дагни Юлль** (по мужу — Пшибышевская, 1867–1901) была пианисткой и писательницей. Она увлекалась поэзией и философией и остро ощущала свою исключительность. Дагни была музой как Мунка, так и его друга С.Пшибышевского. Мы узнаем ее образ сразу в нескольких литературных произведениях эпохи, но прежде всего в пьесах Августа Стриндберга. Мунк и некоторые другие художники изображали Дагни как роковую женщину, с легкостью ломающую судьбы мужчин. В живописи она предстает Юдифью, Мадонной, женщиной-дьяволицей и чуть ли не вампиром.

Для культуры северных стран Дагни Юлль была настоящим символом эпохи. Художники тянулись к ней, влюблялись в нее. Мунк в живописи, Пшибышевский в прозе и, наконец, Стриндберг в драматургии сохранили для потомков образ женщины-символа декадентской эпохи. У нее были тонкие черты лица и очень пластичные руки. Эта роковая женщина ломала судьбы творческих людей, оставляла в их сердцах *ожоги о жизнь*.

Дагни пробовала себя как прозаик, поэтесса и переводчик. Она написала книгу о норвежском иллюстраторе сказок и легенд Теодоре Киттельсене (1857–1914). При посещении Станиславом Пшибышевским Норвегии Дагни выступила как менеджер и переводчик знаменитого польского писателя. И все же главным в ее жизни была музыка.

Художники и писатели видели в Дагни женщину-колдунью и ее таинственное очарование пронизывало портреты работы Мунка. Он писал с Дагни как Мадонну, так и аллегорию смерти и выступал в этих работах как художник, находящийся на грани символизма и модерна.

Летом 1901 года в городе Тифлисе Дагни Юлль была убита пистолетным выстрелом в присутствии собственного сына. Убийцей был ее любовник Р.Эммерих. Важно, что в Тифлис должен был приехать Пшибышевский. Если бы он прибыл туда на два дня раньше, трагедии могло не произойти, но она свершилась. Женщина, при жизни ставшая легендой, была убита своим возлюбленным.

Это событие получило широкую огласку в прессе и может быть названо резонансным. Жители города много лет пересказывали историю ее трагической гибели. Сегодня эта история считается одним из самых выразительных декадентских нарративов.

Отметим, что существует современный портрет Дагни Юль, выполненный в стиле А. Мухи, и мы продолжим рассмотрение персонажного мира Э. Мунка. В своих работах на бытовую тему художник уделял большое внимание теме молодости, взросления, инициации. Персонажи Мунка никогда не существуют сами по себе, они всегда во власти скорби и мрака. Даже юные герои картин художника вступают в жизнь с ощущением трагедии, *ожога о жизнь* (как говорили декаденты).

Например, в работе «Созревание» (1894, литография) мы видим юную обнаженную девушку, охваченную страхом. В ней пробуждается сексуальное начало и это сопряжено с невротическим смятением чувств. Поза героини выражает слабость и беззащитность. В ее глазах застыл страх перед будущим, перед зрелостью...

Пробуждение женственности рассматривается Мунком как трагедия. На лице девушки неподдельный ужас перед взрослением. Возникает ощущение, что ей не хочется переступать порог взрослого мира. Что ждет ее в этом незнакомом мире? Может быть, все не так уж и мрачно? Но Мунк — художник трагического мировоззрения, и его мироощущение передается его персонажам.

Принятие собственного тела, достижение согласия с природой о том, что формы станут именно такими, сопряжено с острым ощущением трагедийности бытия. Мрачная атмосфера создается еще и за счет большой тени на стене. Чувство страха пронизывает все, является в этой работе эмоционально-психологической доминантой. Стилистический арсенал модерна помогает Мунку вылепить фигуру-иероглиф, многозначный символ. Она отсылает нас и к литературе эпохи символизма, и к графике эпохи романтизма в той ее части, где придавалось особое значение категории страха, ужаса и беспокойства.

Тема юности затрагивается Мунком и в картине, имеющей прямое отношение к творчеству Достоевского — картине «Кроткая», навеянной темой известной повести русского классика. В этом многозначном произведении сходятся символизм, модерн и экспрессионизм.

Повесть «Кроткая» написана Достоевским в 1876 году, хотя задумана еще в 1869. История молодой женщины, которая вышла замуж за ростовщика и подвергалась издевательствам, трагически завершается самоубийством героини. Этот рассказ закрепил в литературе типаж «человека из подполья», «человека из подвала». У героини даже нет имени. Она является робкой жертвой жизненных обстоятельств, как это часто бывает в книгах Достоевского.

Это произведение висело в комнате художника, и мы можем предположить, что оно было очень значимо для него. Насколько это интересное произведение может помочь нам постичь неповторимость мунковского типажа?

Произведение имеет вытянутую по вертикали форму. Судя по некоторой декоративности исполнения и позе изображенной героини, полотно отчасти напоминает по композиции декоративные панно группы «Наби», которые Мунк видел в Париже, но оно опять-таки глубоко трагично по настроению. Декоративность изображения тонет (или, может быть, можно сказать, растворяется) в трагедийности сюжета.

Среди человеческих типов, созданных и введенных в литературу Достоевским, мы находим еще и такой тип как «человек угла». Это герои, неспособные преодолеть жизненные обстоятельства, словно загнанные в угол и влачащие жалкое существование. Таковы Мармеладов из «Преступления и наказания», Макар

Девушкин из повести «Бедные люди», рассеянный и неприкаянный генерал Иволгин в «Идиоте» и многие другие герои.

Мы находим этот типаж у Мунка. Художник часто помещает образы одиноких и страдающих людей в гнетущую атмосферу жилого интерьера, которая только лишь подчеркивает одиночество или неприкаянность изображенных персонажей. Это не уютные интерьеры городских квартир, а комнаты, в которых дискомфортно и беспокойно изображенным людям.

Мунк не ищет новых типов пространства, не связывает своих героев с идеей космической бездны, как это делали символисты. Для решения поставленных им художественных задач его вполне устраивает трехмерный мир неуютных и плохо обставленных комнат. А люди, которые населяют эти комнаты, иногда превращаются в тени, а порой воплощают типологические черты низших слоев общества.

Продолжим анализ типологических черт персонажей Мунка. В начале XX века нормативным портретом Достоевского для Западной Европы был портрет работы Ф. Валоттона (1865–1925). Автор предельно драматизирует облик знаменитого прозаика. В соответствии с эстетикой модерна он строит изображение на предельно резких контрастах света и тьмы. Автопортрет Мунка, известный как «Автопортрет с костью скелета» обладает определенным сходством с этим изображением. Мунк расположил горизонтально лежащую кость в том месте, где у Валоттона находится полоска с текстом, так что перекличка композиций является очевидной. В обоих портретах мы видим контрастно выделяющееся на черном фоне лицо, причем есть явная общность в моделировке форм.

Не забудем, что при жизни Ф. М. Достоевского иллюстрации к его работам носили реалистический и бытописательный характер. Актуальное сегодня понятие «визуализация» все чаще употребляется в связи с переводом (трансформацией) смыслов из одного вида искусства в другой (например, из вербального в визуальное). Какие же особенности героев Достоевского визуализируют живопись и графика модерна?

Сам писатель был поклонником реалистической традиции и современником передвижников. Он одобрял добротные в плане буквального соответствия жизни иллюстрации к своим произведениям. Собственно, иллюстраций в других стилях при жизни писателя и не существовало. Он не дожил до эпохи модерна и не мог видеть ни работ Ф. Валоттона, ни рисунков немецких художников-экспрессионистов, отражавших мир униженных и оскорбленных. При этом он мог видеть в Европе работы живописца, своего современника Ганса Макарта (1840–1884) и мог даже представить себе, что некоторые сцены романа «Идиот» происходят в «макартовских» интерьерах.

В дальнейшем, на пике господства экспрессионизма, стиль книжной графики претерпел кардинальные изменения, и это коснулось трактовок русской классики художниками Запада. Здесь следует прежде всего отметить усилия немецких экспрессионистов по *вскрытию культурного кода* Достоевского, поиску путей отражения идей великого писателя средствами живописи. Можно сказать, что экспрессионизм визуализировал идеи Достоевского через многомерную и многозначную символику и через собственный набор стилистических средств. Мунк пошел дальше — он синтезировал новый типаж, опираясь на прозу Достоевского и литературу скандинавских стран.

Благодаря вышеупомянутым процессам мы многое узнали о преломлении типажей Достоевского через призму модерна, о необычных трактовках его героев в живописи и графике. Но не меньше мы узнали о человеческих типах эпохи декаданса. И хотя Достоевский не застал эту эпоху, она оказалась благодарной великому классику и породила интересные графические и живописные образы, связанные с русской литературой девятнадцатого века.

Мунк — это не только преломление художественного мира Достоевского. Это еще и целая группа новых типажей, среди которых выделяются мятущийся интеллигент, роковая женщина и несчастливый философ. Эти типажи сегодня пристально изучаются искусствоведами, ведь наследию Э. Мунка уготована долгая жизнь.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ЭДВАРД МУНК»:

1. Какие типажи Мунка были новыми для западноевропейского искусства?
2. Чем обогатила творчество Мунка и его персонажный мир дружба с писателями?
3. Напишите краткое эссе, посвященное сравнению персонажей Мунка и героев Ф. М. Достоевского.
4. Составьте энциклопедическую статью для импровизированного словаря эпохи декаданса, посвященную Дагни Юлль.

# ФИНЛЯНДИЯ

## Аксели Вальдемар Галлен-Каллела (1865–1931)

Аксели Вальдемар Галлен-Каллела по праву считается одним из крупнейших мастеров модерна не только Финляндии, но и северных стран в целом. В изображении своих современников, отражении в рисунках и картинах разных сторон жизни современной ему Финляндии он был в высшей степени правдивым художником. Пройдя через период символизма, он пришел к реалистической живописи. В эпоху модерна он создавал произведения, которые отличаются уверенным контуром разной толщины, мастерской моделировкой форм и талантливой работой с цветом.

Художник родился в городе Бьернеборге в 1865 году в семье юриста. У него были финские и шведские корни. Любовь к рисованию привила художнику мать, которая сама рисовала. Художественное образование он получил в частной студии Адольфа фон Беккера. За этим последовало обучение в Академии Жюльена, где наставниками будущего живописца были В. Бугро и Кормон.

Овладев в совершенстве стилем академической живописи, молодой живописец создал несколько запоминающихся картин на бытовые сюжеты: «Ворона и мальчик», «Старуха и кошка», «Первый урок». Однако увлечение декоративно-плоскостной моделировкой форм взяло верх, и художник стал одним из самых видных представителей движения «Артс энд крафтс» в Финляндии и основателем национальной школы живописи.

Гален рано проникся лирической стороной стиля модерн. Он создал несколько эффектных изображений цветов, рисовал пейзажи, для которых был характерен четкий контур, словно перед нами витраж. И, конечно же, изображение человека тоже было подчинено принципам модерна. Декоративно-плоскостная трактовка форм и локальный цвет сделали многие произведения художника шедеврами стиля.

Русские мастера модерна были знакомы с оригинальной манерой А. Галлен-Каллелы (на страницах этой книги мы уже сравнивали знаменитого финского мастера с И. Я. Билибиным). Финляндия привлекала русских живописцев и графиков не только своей природой, но и искусством. Известно, что в 1898 году С. П. Дягилев устроил в Музее барона Штиглица выставку русских и финских живописцев, которая имела большой успех.

Самым интересным периодом во взаимоотношениях Галлен-Каллелы с русской культурой был рубеж девятнадцатого и двадцатого веков: художник дружил

с М. Горьким, был знаком со своими российскими коллегами И. Репиным и В. Серовым. Он помогал Н. К. Рериху в период, когда оставаться в Советской России знаменитому художнику было невозможно. При этом Галлен-Каллела ненавидел российскую монархию, однажды нарисовал императора Николая Второго в образе змеи. Но своих российских коллег-художников он уважал и знал их творчество.

Гален-Каллела не дожил до Зимней войны, но если бы и дожил, то непременно стал бы фронтовым художником-корреспондентом. Вскоре после начала Зимней войны появились агитационные открытки, напоминавшие по композиции полотно Галлен-Каллелы с изображением финских лыжников. Советские любители искусства вплоть до конца 1950-х годов не видели работ художника-патриота. Улучшение отношений с Финляндией стало поводом для организации художественных выставок, и отечественные любители искусства узнали, например, что среди работ, принадлежащих кисти финского живописца, имеется талантливо написанный портрет Максима Горького.

Творчество А. В. Галлен-Каллелы было недостаточно полно отражено в советской прессе еще и потому, что художник уделял большое внимание мрачной фантастике. Обилие оккультных и мистических мотивов в его картинах, интерес к медитации как к особому состоянию человека были присущи художнику. Возможно, здесь сказалось влияние французского символизма и модерна. В годы учебы в Париже художник жадно впитывал новейшие идеи в философии и новаторские приемы в живописи. Яркий представитель символизма, он не только живо интересовался мистикой и оккультизмом, но и искал пластические эквиваленты этим состояниям. Как выглядит человек в общении

со Вселенной, с тонким миром? Художник искал ответ на эти вопросы в течение большей части своей творческой жизни.

Он одним из первых в европейской живописи обратился к космической теме, создав аллегорическую композицию «К звездам». Для этой картины было характерно религиозно-мистическое отношение к строению Вселенной. В творчестве художника появился новый персонаж — аллегория человека, стремящегося в Космос.

Несомненной удачей художника стала философская картина «Симпозиум». Это групповой портрет, на которой изображены сам художник, выдающийся финский композитор Ян Сибелиус, композитор Роберт Кайянус и дирижер Оскар Мериканто. На заднем плане — мистически окрашенный северный пейзаж. Герои картины только что завершили дискуссию о чем-то важном. Выражения лиц почти такие же, как у мятущихся интеллигентов Мунка, что свидетельствует о том, что типаж интеллигента — писателя, композитора или художника — был общим для национальных культур нескольких стран.

Чему посвящен симпозиум, то есть встреча творческих людей с целью обмена мнениями, философскими мыслями??? Их мучают вечные вопросы: для чего живет человек? Что ждет его за гробом? Что хочет от него смерть, страшные крылья которой изображены тут же, в левой части картины?

Галлен-Каллела был одновременно мастром модерна, фантастом символистсткого направления и... художником-реалистом. Но при всей достоверности изображенных персонажей его картины «К звездам» и «Симпозиум», рисунки для немецкого журнала «Пан», фресковые росписи — все это свидетельствовало о том, что художник увлечен магией и мистикой.

Картины с фантастическим элементом отличаются по стилю от бытовой живописи. Гален-Каллела приглашает зрителя в мир фантастики. Его герои живут в некоей сказочной стране, где оживают легенды. Сцены из «Калевалы» словно предвосхищают стиль фэнтэзи. Художник умел приводить себя в состояние медитации и воспринимать легенды как реальную жизнь. Именно такое ощущение и передается зрителям.

Художник оставил большое и разнообразное наследие. Едва ли не главное его достижение — цикл иллюстраций к карело-финскому народному эпосу «Калевала» и многим произведениям финской литературы. Эта графическая сюита увидела свет в форме крупноформатной подарочной книги, экземпляры которой бережно хранились в финских семьях.

Галлен-Каллела скончался в 1931 году. Он ехал из Копенгагена в Гельсингфорс и простудился. Не доехав до дома, он ушел из жизни в Стокгольме. Жажда творчества не покидала его до последних дней. О его помощи И. Е. Репину и Н. К. Рериху существует довольно интересная искусствоведческая литература.

Наследие Галлен-Каллелы хорошо изучено искусствоведами. И все же в его творчестве много загадок, так как искусство модерна тесно связано с магией и мистикой, эзотерикой и загадками бытия... Особая атмосфера портретов и мифологических композиций не может не завораживать. Созданные художником образы еще поведают нам много интересного.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «АКСЕЛИ ВАЛЬДЕМАР ГАЛЛЕН-КАЛЛЕЛА»:

1. Найдите в Интернете репродукции произведений А. -В. Галлен-Каллелы. Кто из персонажей запомнился вам больше других?
2. Каковы особенности творческих личностей, которые изображены на картине «Симпозиум»?
3. Какие особенности портретов, написанных Гален-Каллелой, характеризуют эти портреты как произведения в стиле модерн?

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## Персонажи эпохи модерна в контексте японизма

В искусстве конца девятнадцатого — начала двадцатого века прослеживается тенденция к так называемому **японизму** — стилизации произведений изобразительного искусства под японские гравюры восемнадцатого — девятнадцатого столетий. Ниже мы приведем несколько колоритных примеров индивидуальных стилей разных художников Европы и США, создавших выразительные образы с использованием стилистического арсенала японской культуры.

Как это ни странно, японизм ярко проявился не только в станковой живописи, но и в малых формах прикладной графики — упаковке, этикетках для кондитерских изделий и в оформлении благотворительных марок.

У поэтов и художников, отдававших дань японской культуре, были свои кумиры. В самом начале XX века среди русских писателей и художников распространился культ англоязычного японского прозаика и философа Лафкадио Хирна (1850–1904). Он родился в Греции, учился в Англии, одно время жил в США, а затем переехал в Японию.

Этот самобытный автор прекрасно знал этнографию и фольклор многих стран, но глубже всего изучил японскую культуру. Его истории о привидениях и духах были очень популярны среди русской интеллигенции. Живя в Японии, писатель носил имя Якумо Коидзуми. Накануне русско-японской войны интерес к стране противника был очень большим, и личность европейского писателя, живущего в Японии, привлекала интеллигенцию. С 1904 года произведения Хирна систематически печатаются в России. Взгляд на восточный шаманизм был обогащен видением европейского писателя-символиста.

Книги Хирна на английском языке, а также во французских и немецких переводах были в личных библиотеках многих крупных поэтов. Читали их и художники. Через Л. Хирна образы японских колдунов и магов стали доступны русскому читателю. Поэты, знавшие фольклор Сибири и Дальнего Востока, увидели в сказках Хирна что-то «родное».

На рубеже веков в России были популярны спиритические сеансы. Ни один из крупных художников не был серьезным поклонником столоверчения и других оккультных и магических ритуалов, но живописцев привлекал изысканный реквизит, освещение комнат, а также сложные и порой эффектные ритуалы вызова духов. Лица, ведущие сеанс, своей нестандартной дикцией, жестикуляцией и мимикой вызывали ассоциации с шаманами из сказок.

Мода на спиритизм, популярность книг Л. Хирна и общая потребность в новой системе образов в искусстве стали причиной широкого распространения сказочно-мистических мотивов в русской живописи и графике. Важно отметить, что славянская мифология успешно соединялась с изобразительной стилистикой японской графики.

Одним из японистов был Иван Яковлевич Билибин. Известно, что он не ограничивался рамками традиционной академической живописи. Он хорошо разбирался в искусстве стран Востока, например, в японской графике, имел хорошее собрание гравюр. Не был чужд японизму и художник Борис Васильевич Зворыкин, который активно развивал художественные открытия Билибина.

Особенно явственно проявились японские влияния в творчестве ученика Билибина Георгия Ивановича Нарбута. Его персонажи обладают чертами как европейской, так и японской культур.

Нарбут родился в селе Нарбутовке Черниговской губернии в 1886 году. Он принадлежит к старинному литовскому дворянскому роду. Юноша рано начал рисовать и активно приобщал к искусству своих товарищей по гимназии. Его страстью была геральдическая графика: он обожал гербы и старинные эмблемы: копировал их из антикварных изданий и сам пробовал составлять гербы. Впоследствии он проявил себя как неподражаемый мастер геральдического экслибриса.

Иван Яковлевич Билибин был не только учителем Нарбута, но и его морально-этическим идеалом. Билибин поднял этнографическую тему в русском искусстве на небывалый уровень обобщения, и стилизации и опора на японскую графику была очень

органичной для его творчества. Он принадлежал к известному объединению «Мир искусства», созданному в 1898 году. Это объединение широко отражено на марках и открытках, да и все его члены относились к почтовой графике с большим уважением.

Известно, что приехав в Петербург вместе со своим братом Владимиром, в будущем — известным поэтом (а это было в 1906 году), юный Нарбут сразу же направился к Билибину на квартиру. Вскоре он и сам стал активным мирискусником, работая в жанрах заставки и концовки, создавая циклы иллюстраций к детским книгам и обложки искусствоведческих изданий.

Члены этого объединения возрождали традиции рафинированной графики восемнадцатого столетия. Под их карандашом и пером оживали образы дам и кавалеров, появлялись новые декоративные рамки и картуши, отличавшиеся необыкновенным совершенством. Не случайно некоторые художники, входившие в это объединение, создавали почтовые открытки и через почтовую графику вводили в художественный обиход приемы.

И. Билибин считал, что Нарбуту необходимо совершенствовать мастерство рисовальщика. Он посоветовал ему больше рисовать, а для того, чтобы иметь перед глазами лучшие образцы графики, — посещать Публичную библиотеку (ныне — Российская национальная библиотека) и тщательно рассматривать графические элементы оформления подарочных изданий.

Эти богато оформленные тома с золотым тиснением продавались в книжных магазинах Петербурга (Петрограда), но стоили очень дорого. К счастью, с этими роскошными изданиями можно было познакомиться в крупнейшей библиотеке страны. Молодой художник внимательно листал книги братьев Гримм и Шар-

ля Перро, Андерсена, Лафонтена и Эзопа, но и папки с японскими гравюрами. Тогда среди художников только входили в моду экзотические скандинавские имена Кей Нильсен и Йон Бауэр, они были известны только профессиональным иллюстраторам. В их творчестве смешивались европейские и японские традиции.

Молодой рисовальщик был очарован обилием стилистических манер. Он тщательно изучил современные системы штриха и цветовые решения, которые предлагали мастера модерна. А кто мог показывать Нарбуту новейшие западноевропейские книги? Рискнем предположить, что это был М. В. Добужинский, у которого была большая библиотека. Это мог быть и Ф. Г. Беренштам — тонкий знаток графики.

В Петербурге Нарбут познакомился с братом и сестрой Чемберсами — Марией и Владимиром. Оба они были художниками, приехавшими из Великобритании. Мария Чемберс вышла замуж за И. Я. Билибина и носила двойную фамилию М. Чемберс-Билибина. Она создала несколько благотворительных открыток для Общества святой Евгении. Ее брат Уолтер (в России — Владимир) также был талантливым графиком. Ему принадлежат композиции оборотных сторон открыток, в которых чувствуется такая же любовь к геральдической теме, как и у Нарбута. В. Чемберс создавал также благотворительные жетоны России, используя традиции и стилистические приемы, предложенные англичанином Уолтером Крейном (1845–1915), выдающимся графиком и иллюстратором. Чемберсы много сделали для косвенной популяризации творчества Крейна в России.

В 1910 году Г. Нарбут совершил поездку в Германию. В Мюнхене он познакомился с новейшими тенденциями в немецкой графике. Это были годы, когда

в Германии расцветали индивидуальные стили таких мастеров как Эмиль Преториус, Генрих Фогелер и Томас-Теодор Гейне. Всех троих знали и любили в Петербурге. Но и окунувшись в атмосферу современной графики Германии, Нарбут выше всех ставил искусство Возрождения.

Но как же оно совместимо с японизмом? Талантливый график умело сочетал разные стили и манеры, пока не выработал свой собственный оригинальный художественный язык, в котором переплавлялись национальные стили разных культур.

Нарбут был ценителем немецкого искусства, а в Германии очень ценили манеру Обри Бердслея и его последователей. Молодой Нарбут проникся искусством изысканных черно-белых контрастов, активно применял приемы Бердслея при выработке своего оригинального стиля. Большое впечатление на молодого художника произвели произведения английских мастеров книжной иллюстрации — Эдмунда Дьюлака (1882–1953) и Артура Рэкхема (1867–1939), о которых мы уже упоминали. Эти талантливые мастера достигли больших высот в иллюстрировании детской книги. Оба уделяли большое внимание цвету, и юный Нарбут постиг сложные алгоритмы цветового решения полосных иллюстраций к роскошным изданиям.

И здесь влияние японской гравюры проявилось особенно отчетливо. Нарбут стал заниматься иллюстрированием художественной литературы в эпоху, когда в русской графике, как и в искусстве других стран Европы, возникла и успешно развивалась мода на японскую классическую гравюру. Георгий Иванович не остался в стороне от этого направления и создал немало иллюстраций, в которых чувствуется влияние графических стилей таких японских ху-

дожников, как Хокусаи, Хиросиге и Утамаро. И хотя порой тема иллюстрируемой сказки или басни была далека от японской культуры, линеарно-плоскостное решение в стиле Хокусаи делало иллюстрацию очень выразительной.

Нарбут не ограничивался искусством книжного оформления. Его неудержимо влекла графика малых форм. Молодой мастер тонко чувствовал природу почтовой графики, художественно-графические особенности миниатюрной эмблемы, которую наклеивали на конверт. В России он мог бы создать много запоминающихся почтовых миниатюр и мог бы стать первым сторонником японизма в графике малых форм. Эта тенденция породила бы совершенно новые трактовки человеческой фигуры и — следовательно — совсем новый персонажный мир. Но судьба распорядилась иначе.

Скажем несколько слов и о зарубежном японизме. Мы не сможем дать здесь полного обзора имен художников, но отметим, что японская классическая гравюра оказала сильное влияние на Ван Гога, Гогена, Э. Дега, художников группы «Наби», а в США — на плакатистов Уильяма Брэдли, Эдварда Пенфилда и Максфилда Пэрриша.

Художники стали рисовать своих персонажей в необычных позах, изменилась и жестикуляция. При рассмотрении женских портретов, созданных в манере японизма, мы вдруг видим, что изображенные люди сидят как на японских гравюрах и делают те же жесты, что и персонажи Хокусаи и Хиросигэ. Это придает изображенным людям особое обаяние. И хотя японизм осел и в карикатуре (и даже в политической сатире), на первый план выходят аллегории красоты, доброты и материнства.

На персонажный мир модерна в целом оказала сильное влияние художница, которой как никому другому удавалось объединять европейские и японские традиции. Во Франции ее называют Мари Кассатт, в США — Мэри Кэссетт.

Эта удивительная женщина вошла в историю культуры двух стран — Франции и США. Отсюда и два варианта произношения и имени, и фамилии. Судьба не дала художнице счастья иметь своих детей, радоваться семейной жизни. Но взглянем на ее работы, погрузимся в мир ее персонажей и мы увидим море доброты, нежности, материнского тепла и ласки.

Мари Кассатт (1844–1926) родилась в 1844 году в богатой буржуазной семье. Ее отец — промышленник — не поощрял занятия дочери рисованием и не финансировал ее поездки в Париж для совершенствования мастерства. Но настойчивая девушка добралась до столицы Франции и познакомилась там с импрессионистами. Особенно очаровала ее манера Эдгара Дега. И действительно, у Дега и Кассатт много общего.

Живопись США рубежа веков отличается разнообразием бытовых сюжетов. Тема материнства и семейного счастья разрабатывалась живописцами в самых разных аспектах, и любителям изящного есть на что посмотреть. Здесь смыкаются реализм, символизм и модерн. Обогащая друг друга, эти направления невольно порождают особый мир.

Кассатт выбирает наиболее трогательные моменты семейной жизни: купание и кормление малышей, прогулки в парке, катание на лодках. Недаром в США возникло уже упоминавшееся понятие «яхтенный стиль», которое применяется к произведениям мастеров модерна, среди которых мы находим и Мари Кассатт.

Совсем не изучена манера использования достижений японизма в графике малых форм — художественной открытке, упаковке, спичечном дизайне. Создавая произведения графики малых форм, художники пользовались определенной творческой свободой.

Завершая разговор о японизме, отметим, что целая галерея персонажей в этом стиле предстает перед нами в графике малых форм — художественной открытке, упаковке, спичечном дизайне. Создавая произведения графики малых форм, художники пользовались определенной творческой свободой. Этот пласт культуры, который подарил нам много интересных персонажей, еще предстоит изучить.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ПЕРСОНАЖИ ЭПОХИ МОДЕРНА В КОНТЕКСТЕ ЯПОНИЗМА»:

1. Приведите примеры произведений живописи и графики Европы или США, в которых изображение человека подчинено стилевым нормам японского искусства.
2. Кто из русских художников особенно активно отдавал дань японскому искусству? Приведите примеры персонажей, образы которых созданы этими художниками.
3. Напишите краткое эссе о японизме в искусстве какой-либо из стран мира.

## Языком фантастики.
## Биоморфные образы модерна

При создании своего персонажного мира модерн опирался на достижения прошлых эпох. А гигантское наследие живописи и графики прошлого подразумевает наличие таких персонажей, которые совмещают в себе черты человека и животного.

Птицы с женскими головами, русалки и химеры... Модерн был по-настоящему чувствителен к этим образам. Мы найдем причудливые сочетания человека и животного у Ф. Штука, М. Врубеля, А. Мухи, И. Билибина и Ж. Мельеса.

Соединять образы человека и животного пробовали еще в Древнем Египте. Боги имели вид человека с головой птицы или зверя. В Средние века при изображении нечистой силы художники «скрещивали» че-

ловеческое тело со звериными головами или рисовали животных с человеческими лицами. В эпоху барокко подобные персонажи становились все более изысканными, а в XIX веке такие образы стали называть агглютинативными, то есть «склеенными» из разных частей. К ним относятся сфинксы, химеры, фавны и горгульи. А некоторые художники пробовали соединить человека с цветком. Ниже мы кратко охарактеризуем историю биоморфизма, так как мастера модерна во многом опирались на классическое наследие.

Голландец Иероним Босх (1450–1516) вел себя с анатомией человека в высшей степени свободно. В своих религиозно-философских картинах он отражал несовершенство человека и варианты небесной кары и конца света. Босх умер пять веков назад, но человечество не устает ужасаться его фантазиям. Здесь и люди с несимметричным строением тела, и многорукие существа, и люди-пауки. У многих персонажей есть когти, клювы и оперение. Иногда прямо из тела человека растут цветы и даже деревья. Это было грозное предостережение человечеству.

Знаменитый испанец Франсиско Гойя (1746–1828) жил в эпоху романтизма. Но традиционные для романтиков горные склоны и бушующие моря его не привлекали. В своих фантастических гравюрах он создал целую панораму человеческих пороков, которые приобретали форму разного вида уродств: огромных голов, увеличенных сверх меры частей тела, выпученных глаз. Были у Гойи и жутковатые люди с крыльями, и персонажи со свиными головами, и птицы-великаны. Церковь запрещала эти гравюры, старалась ограничить их хождение. Но Гойя при жизни снискал славу выдающегося сатирика, бичующего пороки общества через символическое уродство.

Много общего с Гойей имел талантливый швейцарский живописец Йоганн-Генрих Фюссли (1741–1825). Им создано несколько произведений, посвященных ночным кошмарам. Его работы немного походили на графические фантазии Гойи. Персонажам Фюссли во сне являются фантастические звери и птицы, ведущие себя как люди. Они пробуют воздействовать на спящего, давить и мять его тело, садятся ему на спину. Согласно Фюссли, сон — это мучительное страдание, встреча с миром ужасного. Даже пьеса Шекспира «Сон в летнюю ночь», в которой художники всегда искали воздух и свет, в иллюстрациях Фюссли становится ночным кошмаром в духе Босха и Гойи.

В девятнадцатом веке получил широчайшее распространение образ русалки — прекрасной морской девы с рыбьим хвостом. Это тема была настоящим раем для художника с богатой фантазией. Они изображали русалок сидящими на камнях или плывущими среди кувшинок.

Многие мастера модерна опирались на литературную основу. Биоморфные образы встречаются нам в мифах Древней Греции, сказках писателей-романтиков, прозе символистов.

Очень повезло русалкам: художники модерна создали сотни произведений, посвященных морским девам. Художники-фантасты рисовали русалочьи хвосты то большими, то маленькими, покрывали их зеленой тиной или заставляли блестеть золотым блеском на солнце. Русалки похищали рыбаков, очарованных их красотой, и заманивали в пучину поэтов, прогуливавшихся по побережью.

Художники смело экспериментировали с анатомией. Некоторые русалки имели два хвоста, но изображали их как две ноги и лишь вместо ступней художники рисовали плавники. У морских дев часто были

длинные волосы до плеч, но иногда они были причесаны, как модницы рубежа XIX и XX веков и даже имели украшения в волосах.

В 1848 году в Англии возникло художественное объединение «Прерафаэлитское братство», представители которого, разрушая строгий канон изображения человеческого тела, позволяли себе определенную свободу в изображении обнаженной натуры. Живописец Джон Уильям Уотерхаус создал несколько запоминающихся картин о русалках, пронизанных ощущением хрупкой красоты, а Эдвард Бёрн-Джонс нарисовал, как русалка тащит на дно моря рыбака.

Даже знаменитый норвежский художник Эдвард Мунк (1863–1944), который не считается фантастом, создал трогательный образ русалки, отдыхающей на берегу. Для этой работы характерна мрачная цветовая гамма. Художник также разрабатывал тему диалога между фантастическими существами и живыми людьми, например, выплывшей из моря русалки с меланхоличным поэтом.

Символизм в Европе сопровождался колоссальным интересом к биоморфным образам. Очень популярен был образ женщины-бабочки. Сохранилось большое количество фотооткрыток начала XX века с изображением крылатых красавиц. Художники-графики брали фотоснимки изящных девушек и пририсовывали им красивые многоцветные крылья. Эти открытки, подчас созданные непрофессиональными художниками, имели огромный успех. Знаменитый американский художник Джозеф Лейендеккер отдал дань образу женщины-бабочки, создав изящную акварель на эту тему.

Упомянутый и рассмотренный в нашей книге художник-фантаст Франц фон Штук (1863–1928) обожал рисовать кентавров. И под его влиянием худож-

ники-графики насыщали свои графические серии и отдельные иллюстрации и обложки образами очеловеченных животных, кентавров и русалок. Имея перед глазами такие замечательные образцы живописи и графики как работы А. Бёклина и Ф. фон Штука, они порой создавали подлинные шедевры.

Символист Макс Клингер (1857–1920), опираясь на стилистику Гойи, создал большой цикл гравюр на сказочные и мифологические темы. В этих гравюрах все было мрачным и страшным, словно художник пригласил зрителя в потустороннее царство. Как и другие символисты, Клингер стал пробовать создавать существа с необычной анатомией. В его работах мы встречаем эльфов, наяд и тритонов, летящих демонов и множество людей с неправильным анатомическим строением.

Художники эпохи модерна любили морскую тематику и охотно очеловечивали обитателей моря. Немец Лео Путц (1869–1940) создал образы живущих на побережье женщин-улиток, причем объединил в одном существе человеческие и животные черты. Улитки выползали из раковин и начинали любовную игру. На многих зрителей эти существа производили трогательное впечатление. Но в эпоху Третьего рейха творчество Путца было объявлено декадентским. Художник подвергся гонениям и покинул Германию.

Символисты также активно пытались создать образы животных с крыльями. Пегасы всех мастей заполнили страницы крупнейших художественных журналов. Австрийский художник Макс Курцвайль (вероятно, под впечатлением от работ Ф. Гойи) создал образы летающих людей.

А немецкий художник Ганс Тома (1839–1924) создал один из самых страшных образов птицы с женской головой. Менее страшными и даже привлекатель-

ными выглядят женщины-птицы в произведениях мастеров русского модерна Виктора Васнецова и Ивана Билибина. Композиция Васнецова «Сирин и Алконост» отличается яркой цветовой гаммой.

Под влиянием Ф. Штука, А. Беклина и М. Клингера русские художники-фантасты стали создавать «эффект присутствия» биоморфных существ в обыденной жизни. В 1902 году И. Я. Билибин выполнил обложку для журнала «Искусство печати», на которой мы видим группу птиц с женскими головами. Они «пасутся» на берегу моря, и возникает впечатление, что художник подсмотрел их в реальной жизни.

В более позднюю эпоху знаменитый художник-фантаст Виктор Браунер (1903–1966, родился в Румынии, но многие годы жил и работал во Франции) объединил формы человека и животного. В своем творчестве он развил принципы биоморфного модерна и активно моделировал формы с помощью плавной линии, характерной для стиля ар-нуво.

Браунер свободно компоновал огромные головы и очень маленькие конечности, создавая в высшей степени странные образы. Есть у него и одноногие персонажи. Иногда выразительность образа усиливается гигантскими носами, огромными глазами или ртами. Носы героев часто являются прямым продолжением лобной кости, а огромные головы держатся на маленьких ножках. Могли ли представить создатели стиля ар-нуво, что изгибающаяся линия со временем приобретет такие необычные формы.

В советское время эстетика модерна и символизма совершенно неожиданно проявилась в фильме «Садко» (1952) в образе птицы-феникс. Актриса Лидия Вертинская (1923–2013) блестяще воплотила образ женщины-птицы. Режиссер Александр Птушко добил-

ся реалистического эффекта: иллюзия сказочной говорящей птицы была полной. Фильм имел международный успех. Зрителям казалось, что на экране ожила картина В. Васнецова.

Биоморфные образы не были одинаково приятны всем. Порой они вызывали чувство неприязни у обывателей. Но без этой интересной страницы в истории стиля модерн невозможно постичь в полной мере знаковую природу персонажей декаданса, их характерные черты.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ЯЗЫКОМ ФАНТАСТИКИ. БИОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ МОДЕРНА»:

1. Приведите наиболее выразительные примеры биоморфных образов в живописи, скульптуре и графике модерна.
2. Опишите персонажный мир одного из художников эпохи модерна, который активно использовал принцип биоморфизма.
3. Чем объясняется тенденция в искусстве модерна к созданию биоморфных образов?

## Пушкиниана модерна

Образный строй, характерный для живописи и графики модерна, можно проследить, в частности, на примерах, взятых из графической и живописной пушкинианы. Пушкин поистине является народной любовью, поэтому в рамках нашей книги представляется уместным рассмотреть пушкиниану в стиле модерн. И поскольку корпус примеров на данную тему очень большой, мы приведем здесь только самые колоритные. Итак, попытаемся замерить общие закономерности стиля модерн в плоскости пушкинианы.

Пушкинистика не раз становилась информационным полем для глубоких и разносторонних культурологических исследований. Иначе просто и не могло быть: многогранность таланта Пушкина и сила его художественного гения давно сделали наследие поэта явлением мирового масштаба, поэтому исследовать, как звучат и сливаются в общем хоре пушкинистики голоса отдельных национальных культур — небезынтересная задача.

Иллюстраторы Пушкина, работавшие на рубеже веков, отнюдь не были оторваны от европейского и мирового контекста, имели в своих личных библиотеках не только подшивки русских литературно-художественных журналов, но и комплекты зарубежной периодики. И такие журналы, как Ревю Бланш (Франция), Дойче кунст унд декорацьон (Германия), Ver sacrum (Австрия), Стьюдио (Англия) и Химера (Польша), были хорошо известны русским живописцам и графикам.

В разные годы к творчеству Пушкина обращались такие значительные мастера модерна, как М. Добужинский, К. Сомов, И. Билибин, С. Малютин, Р. Браиловская, Е. П. Самокиш-Судковская и другие. При иллюстрировании произведений великого поэта русские художники вольно или невольно ориентировались на графические достижения О. Бердслея, Ч. -Д. Гибсона, Эжена Грассе, Г. Климта и других крупных мастеров.

Например, существует издание сказок Пушкина, на обложке которого размещена шрифтовая композиция в стиле Эккман. Это очень неожиданное явление. Но выдержаны ли персонажи сказок в этом же стиле? Похожи ли они на героинь Эккмана? Скорее всего, нет. Издатели руководствовались прежде всего красивым внешним эффектом, который дает шрифт Эккмана.

Приведем более колоритный пример. В конце XX века художники-иллюстраторы стали все чаще обращаться к стилистике выдающегося мастера модерна Альфонса Марии Мухи (которому в нашей книге посвящена отдельная глава). И хотя Муха не иллюстрировал Пушкина, его принцип изображать человека в гармонии с миром, с природой и космосом оказалась удивительно созвучной идеям создания графических циклов к пушкинским текстам.

Проблема «Пушкин и Чехия» всегда вызывала интерес литературоведов и журналистов. Не остались в стороне и искусствоведы, ибо интересный материал для исследований накоплен и в искусствоведческой науке. При этом не может не удивлять, что имя Мухи никогда не упоминалось рядом с именем Пушкина. Лишь 16 февраля 1998 года в Клубе любителей миниатюрной книги состоялся книговедческий семинар «Пушкин и искусство модерна», на котором впервые была обсуждена тема о связи эстетики Альфонса Мухи со стилистикой оформления пушкинских изданий. Художники Павел Оринянский, Борис Митин и Вячеслав Назарук, оставаясь яркими индивидуальностями в своих глубоко личных и неповторимых художественных мирах, буквально воскресили эстетику Мухи и подарили его принципы современному читателю Пушкина.

Но до подробных искусствоведческих исследований в этой области еще далеко. Даже в специализированных исследованиях на тему «Пушкин и Чехия», к сожалению, пока не нашлось места для упоминания о Мухе. А интересных фактов на эту тему накоплено множество.

Взглянем на переплет издания поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан», созданную в эпоху модерна талантливым армянским живописцем Вардгесом Суреньянцем. Женская фигура на переплете выполнена в декоративно-плоскостной манере, напоминающей о стиле А. Мухи.

В. Суреньянц отлично владел каноном академической живописи и часто добивался фантастического жизнеподобия. При этом он был еще и замечательным знатоком стиля модерн. Именно поэтому в издании «Бахчисарайского фонтана» соединились разные стили.

Приведем еще один пример. В 1909 году в киевском издательстве З. М. Сахнина вышли в свет либретто опер Даргомыжского «Русалка» и Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», которые были оформлены в стиле Мухи. Это типовое оформление с символической женской фигурой сохранялось на протяжении всего периода издания З. Сахниным оперных либретто. И уже одного этого факта было бы достаточно, чтобы задуматься о влиянии стиля Мюша на изобразительную пушкиниану. Но почему-то исследователей этой темы пока не нашлось, и мы позволим себе высказать робкую надежду, что тема «Муха и Пушкин» еще будет серьезно заявлена и освоена.

Наверное, дело в том, что в основу этой культурологической проблемы заложена достаточно специфическая схема межкультурного взаимодействия: сам Муха никогда не иллюстрировал Пушкина, но его приемы (называемые во Франции «стиль Мюша»), полюбившиеся российским иллюстраторам, оказались на редкость органичными для изобразительной пушкинианы. Они пришли в русское искусство опосредованно: через российских поклонников творчества художника.

Это привело к появлению нескольких подарочных изданий, оформленных «в стиле Мухи». О каждом из этих интереснейших изданий могла бы быть написана отдельная работа, однако проблема представляется нам гораздо шире: очевидно, в российской культуре сложились некие благоприятные «*климатические условия*» для имплантации стиля Мюша, так что проанализировать эти процессы было бы в высшей степени интересно. К тому же, мы задаемся вопросом: не было ли каких-то более ранних моментов соприкосновения имен Пушкина и Мухи? Об этом и пойдет речь. Объе-

динить вместе, в рамках одного музейного или библиофильского собрания или хотя бы временной выставки различные издания, иллюстрирующие описанные выше закономерности, — интересная задача для биографа Мухи, а также и для пушкиниста.

Оговорим сразу, что все сказанное выше относится не только к книгам. В 1890-е годы издательство Общины св. Евгении выпустило в свет ряд открытых писем с иллюстрациями к произведениям А. С. Пушкина. Среди этих иллюстраций мы находим интереснейшую работу выдающегося графика **Ф. Г. Беренштама** «Барышня-крестьянка». При ближайшем рассмотрении работа представляется интереснейшим сплавом эстетики Альфонса Мухи и новейших течений в русской графике начала двадцатого века. Как бы выразиться более точно: Пушкин заговорил языком Мухи или, скорее всего, некий призрачный двойник Мухи тайно водил рукой Беренштама? А может быть, так: художник Ф. Беренштам, увидев Пушкина глазами своего чешского коллеги пана Мухи, попросил Лизу Муромскую на мгновение стать героиней *в стиле Мюша*?

Назовем на этих страницах и имя талантливого американского художника Чарльза Дану Гибсона, которому посвящена одна из глав нашей книги. Художники начала века стремились найти новые подходы к графической интерпретации прозы и стихов великого поэта. Созданный Гибсоном типаж так называемой гибсон-гёрл (об этом см. выше, в главе о Ч. Гибсоне) повлиял как минимум на одну графическую интерпретацию образа Татьяны Лариной — цикл иллюстраций Е. П. Самокиш-Судковской к роману «Евгений Онегин».

***

Очень интересной страницей в истории изобразительной пушкинианы являются графические листы художника Сергея Малютина (1859–1937), посвященные произведениям великого поэта. У книг, проиллюстрированных С. Малютиным, завидная судьба: они вышли в свет в прекрасном полиграфическом исполнении, чего удостаивался далеко не каждый иллюстратор.

Говоря современным языком, малютинские сказки, при иллюстрировании которых так важна хорошая цветопередача, получили первоклассную полиграфическую базу: ее предоставило издательство А. Мамонтова в Москве. Это издательство выпускало в свет роскошные детские книги, большинство из которых отличалось хорошим вкусом.

Читателям особенно полюбилось юбилейное издание поэмы «Руслан и Людмила», вышедшее в 1899 г. в издательстве А. Мамонтова. Это пример роскошной подарочной книги, созданной с единственной целью — приносить радость детям. Вытянутые по горизонтали композиции в то время еще только завоевывали право на существование (в советское время они были объявлены признаком декаданса). Подарочная книга приобретала вид альбома или большой тетради. Плотников писал, что «Малютин ближе, чем кто-либо из его современников, подошел к богатству Пушкина-сказочника». Его творчество характеризуется разнообразием формообразования, богатством архитектурных деталей, орнаментов…

***

В. Пронин приводит в своей работе о С. Малютине следующую цитату С. П. Дягилева:

«Отлично помню то впечатление, которое произвели на меня его акварели к пушкинским сказкам, когда он впервые в Москве принес их в «Славянский базар». Красота и новизна колорита была совсем обольстительна, акварели казались кусками каких-то дорогих и редких материй, и при том это были работы русского человека не только знающего и любящего русскую сказку, но и самого вышедшего из какого-то иного мира, ничего общего не имеющего с тою космополитическою художественной средою, к которой принадлежит большинство современных начинающих и процветающих художников».

Тезис о «космополитической среде» содержит некоторое преувеличение. Немецкие искусствоведы, например, гордятся тем, что Уолтер Крейн любил и ценил немецкую культуру и что эстетика Крейна повлияла, в частности на стиль немецких иллюстраций к братьям Гримм. В атмосфере «космополитической среды» рождалась та декоративно-орнаментальная стилистика модерна, которой было суждено быть воплощенной в некоторых универсальных моделях (например, декоративный бордюр из ...лягушек появился одновременно в графике француза Мориса Вернейля и в работах нашего И. Я. Билибина). Универсализм пластики стиля ар-нуво, систем штриховедения и композиционных схем вовсе не мешал русскому модерну быть глубоко национальным явлением.

Рассматривая сказочные царства, воссозданные Малютиным, невольно вспоминаешь старое, почти забытое ныне издание «Сказки о царе Салтане», иллюстрации к которому выполнил художник Ф. Пичугин. На первый план здесь выходят бутафорские формы жизни, словно все вокруг сделано из папье-маше. Это, конечно же, умышленный эффект. Но как далеко Пичугину до тон-

кого малютинского мастерства! Перед нами явно не самый удачный графический цикл на пушкинскую тему, а всего лишь пример массового лубочного издания.

Это издание, выпущенное И. Д. Сытиным, стоит в одном ряду с другими лубочными изданиями сытинской фирмы. Сегодня взгляд на эту эстетику пересматривается, вырабатывается отношение к этому стилю, как к явлению *третьей культуры*. Не все так неудачно в этом картонном бутафорском мире, но он все же далек от большого искусства.

Отличие этой книги от малютинского «Царя Салтана» еще и в том, что у сытинского издания другая полоса набора. Что сказал бы Пушкин, если бы увидел, что весь текст набран сплошняком, словно это не поэма, а прозаический фрагмент? Наверное, удивился бы… Но главное, Александр Сергеевич не узнал бы свое произведение. Ибо у него в сказке все достаточно всерьез, а не по-бутафорски театрально.

Но ведь и про творчество Малютина нельзя сказать, что оно воссоздает иллюзию происходящего перед нами действия, фотографирует действительность или раскадровывает ее, как в мультфильме, на достаточно реалистические эпизоды. Да, это карнавал, буйство фантазии… Но не безвкусное и ярмарочно-пестрое, как у Пичугина, а пропущенное через чувствительный фильтр художнических ощущений.

Несколько подзабытый в середине двадцатого века, Малютин, скончавшийся в 1937 году, известен сегодня многим поколениям читателей Пушкина. Любители искусства знают его и как изобретателя знаменитой «матрешки»: не только самого слова *матрешка*, но и оригинальной эстетики оформления национальной деревянной куклы. Матрешка — это тоже новый типаж эпохи модерна.

Вспомним и то, что малышам полюбился теремок во Фленове, от которого берет свое начало путь в пушкинскую сказку. Таким образом, творчество художника очень разнообразно.

Но наибольшую известность получила, конечно же, малютинская графическая пушкиниана. «Сказка о царе Салтане» и «Руслан и Людмила», конечно же, нуждаются в репринтировании. Но и будучи растиражированными в хрестоматиях и антологиях по детской литературе (пусть даже в черно-белом варианте), рисунки Малютина тронули читателей за сердце, сумели донести до читателей красоту пушкинских сказок. Персонажи, созданные Пушкиным в первой трети девятнадцатого века, получают новое художественное воплощение на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков.

Игровая природа малютинских рисунков заставляет читателя включиться в карнавал, одновременно веря и не веря в реальность происходящего. Индустриальная капиталистическая Москва, идя навстречу техническим свершениям XX века, ностальгировала по сказке, по спокойно плывущему флоту царя Салтана, по волшебному лукоморью…

Еще раз подчеркнем, что в малютинской сказочной вселенной все очень театрально, словно мы бродим среди фанерных декораций. Александр Бенуа сказал о Малютине, что это «поэт, упивающийся странными загадочными формами, ведающий таинственную природу вещей, относящийся ко всему как, к живому». Мир Малютина — это в высшей степени искусственный, сценический мир. Автор иллюстраций не стесняется обнажать приемы работы, делая изображаемые предметы нарочито плоскими, как театральные выгородки. Да и цвет нередко стремится к локальному.

Сергей Малютин — настоящий апостол игры, импровизации. Его иллюстрации к Пушкину — это помимо всего прочего еще и диалог художника со зрителем. Но этот диалог никогда не идет вразрез с замечательным пушкинским текстом. Просто Малютин как бы про себя проигрывает сказку на воображаемой театральной сцене. Он словно и сам становится артистом театра марионеток, руководя движением кораблей царя Салтана, направляя по волнам бочку, в которой растет царевич.

Малютин не стал «японистом как Билибин», и нарисованные им волны далеки от эстетики Хокусаи, но в эпоху ар-нуво далеко не все иллюстраторы были японистами. Кто-то должен был сблизить модерн, например, с ранним экспрессионизмом, создать театрализованную среду, которая являлась бы одновременно и экспрессивно-жизнеутверждающей, карнавальной, и вместе с тем жутковатой, чуть ли не сюрреалистичной. У Билибина мы такой амбивалентности не наблюдаем, везде царит равновесие. Нет такого раздвоения и в творчестве упомянутого выше Уолтера Крейна, художника, вдохновлявшего как И. Билибина, так и С. Малютина. Эта необычная экспрессия делает малютинскую манеру уникальной, она еще долго будет давать основания для различного рода искусствоведческих споров.

Нам представляется, что Александр Сергеевич Пушкин обладал развитым сюрреалистическим сознанием. Не забудем, что сюрреализм базируется на мировой классике, на Босхе, Свифте и Рабле. Вот и материал, позволяющий нам говорить о теме «Пушкинские герои и модерн», имеет прочные корни в классической литературной традиции.

Романтическая фантазия поэта нередко погружала читателя в мир сверхъестественного. Поэма Пушкина «Медный всадник» может по праву считаться первой

ласточкой сюрреалистической трактовки Петербурга. Автор рисует разбушевавшуюся стихию как знак конца света. Образ «Медного всадника», скачущего по улицам города за безумным Евгением, стал одним из самых мрачных знаков в поэтических произведениях о городе на Неве. Появилось понятие «город-призрак», которое полюбилось поэтам. Иллюстрации Александра Бенуа к «Медному всаднику» стали примером точно найденного пластического эквивалента пушкинскому тексту.

В 1949 году английский режиссер Торальд Дикинсон экранизировал повесть Пушкина «Пиковая дама». Он насытил киноповествование мистикой и магией. Она и так есть у Пушкина, но автор английского фильма довел градус таинственности до предела. Герман получил фамилию Суворин, а знающая секрет трех карт пожилая дама стала графиней Раневской.

В начале фильма есть сцена, в которой камера панорамирует по лаборатории легендарного графа Сен-Жермена. Там в стеклянных колбах хранятся человеческие души. Режиссер не стал слепо следовать литературной канве, а насытил художественную ткань фильма романтическими образами, добавил свои сюжетные линии и сгустил ауру таинственности.

Графиню сыграла актриса Эдит Эванс (1888–1976), ветеран английского кино. Она умирает, увидев дуло пистолета Германа, а три карты называет ее голос, раздающийся откуда-то с потолка, то есть с того света.

Насыщенная мистикой лента на основе пушкинского сюжета имела большой успех не только в Англии, но и за ее пределами. Для сотен тысяч зрителей Западной Европы это было первое знакомство с Пушкиным. Смотреть этот фильм в первый раз было необычно. Но ведь и отечественный фильм «Пиковая дама», сня-

тый Яковым Протазановым еще в 1916 году, содержал эффектные сюрреалистические эпизоды. И пусть сам Протазанов не считал (да и не мог считать) себя сюрреалистом (тогда и слова-то такого не было), перед нами проходят очень необычные кадры.

Вскоре после появления на экранах Европы фильма Т. Диккинсона его стали сравнивать с «Пиковой дамой» Протазанова. У двух картин было немало общего, но главной особенностью была утонченная игра света и теней. Именно она создавала неповторимый эффект таинственности в обеих картинах.

Это, например, сцена помешательства Германа, в которой перед ним вдруг неожиданно возникает сложная конструкция из веревок, и он пробует выпутаться из них. Эпоха немого кино давно прошла, но и весь фильм вполне смотрится как большое кино и сегодня, и эпизод с сумасшествием Германа по прошествии более сотни лет выглядит довольно экспрессивно.

Скажем несколько слов и о тех явлениях, которые связаны с диалогом культур и перекличкой художественных стилей сквозь время. Например, в орбиту пушкинианы совершенно неожиданно угодил стилистический арсенал… Густава Климта. В конце 1990-х годов в Российской Федерации начали издаваться книги о Климте на русском языке, и художник, который ранее был очень мало известен в России, неожиданно стал популярен.

Вторую жизнь эстетике модерна буквально дарит современный талантливый художник Павел Оринянский. Пушкинские типажи под его пером погружаются в густую атмосферу стиля ар-нуво, и мы становимся свидетелями переклички эпох. Персонажи прошлого обретают новое бытие. Но какое? Связанное с модер-

ном или все же с двадцатым веком? Будем считать, что мы имеем дело с уникальным случаем диалога культур и переклички эпох.

Известно, что Павел Оринянский родился 22 ноября 1955 года в Ямполе. Он смело заявил о себе в 1990-е годы. Его первая персональная выставка состоялась в Одессе в 1994 году. Она была развернута в Музее западного и восточного искусства и называлась «Мистика в графике». Выставка имела большой успех.

В середине 1990-х годов увидела свет детская книга «Лукоморье», а затем стилистика этого графического цикла воплотилась в декоративном оформлении подарочного издания поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», которое стало подлинной творческой удачей молодого иллюстратора. Любители изящных изданий сразу поняли, что в российскую графику пришел настоящий талант.

Интересно, что наработанные стилистические приемы и культурные коды были успешно использованы художником при поиске графического решения цикла иллюстраций к булгаковскому роману.

Попытаемся определить важнейшие особенности графической манеры Павла Оринянского. Очень важно, что она сразу же покорила любителей искусства контрапунктом стилей. Искания художников разных эпох словно аукаются на страницах его книг и сплетаются в ковер из стилистических находок далекого прошлого (например, эпохи модерна и искусства средневековой Руси или опять-таки эпохи модерна и стиля ар-деко).

Не секрет, что многие иллюстраторы отталкивались от художественного стиля, который был характерен для рубежа 1920-х и 1930-х годов. Период перехода от стиля ар-деко к функционализму-конструктивизму привлекал многих иллюстраторов, и идея создания булгаковского

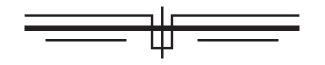
мира в семантическом поле книжной иллюстрации через стилевое подобие формам ар-деко казалась очень перспективной. Очень модная сегодня *философия повседневности*, которая порождает все новые и новые интерпретации бытовой жизни, не прошла мимо художников-иллюстраторов и многие графики стали скрупулезно воссоздавать на бумаге детали московского быта булгаковского времени.

Оринянский избирает другой путь. Как при иллюстрировании Пушкина, так и при создании графического сопровождения к Булгакову художник активно опирается на стилистику модерна. Например, он смело пользуется контуром переменной толщины, локальным цветом. К тому же он прибегает к использованию характерной для модерна витиеватой линии.

Связывая бессмертные пушкинские образы с модерном, с эстетикой рубежа веков и с индивидуальными стилями современных поклонников стиля модерн, мы можем выявить алгоритмы переклички эпох и диалога национальных культур.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «ПУШКИНИАНА ЭПОХИ МОДЕРНА»:

1. Перечислите мастеров стиля модерн, которые обращались к творчеству А. С. Пушкина.
2. Напишите эссе об одном из художников, создавших тот или иной графический цикл на пушкинскую тему.
3. Какие из изданий произведений Пушкина эпохи модерна можно считать шедеврами книжного ансамбля?
4. В каких художественных фильмах, снятых по произведениям А. С. Пушкина, отразилась эстетика модерна?



# ПОСЛЕСЛОВИЕ

На этом наша книга заканчивается. Не исключено, что пока издание находится в печати, появятся новые статьи и монографии об искусстве модерна. И искусствоведы обратят внимание на другие колоритные типажи и введут в обиход новые наименования тех или иных персонажей.

Автор старался отбирать для анализа наиболее яркие явления в изобразительном искусстве Западной Европы и США. Многое осталось за кадром, так как мы не ставили задачей создать универсальную энциклопедию типажей, а хотели лишь ввести читателя в данную тему. Автор надеется, что читатель все же получил некоторые путеводные нити для дальнейшего поиска и самостоятельно продолжит знакомство с упомянутыми в книге художниками.

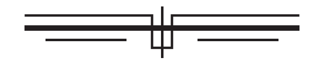
Современный мир постоянно обогащается новыми типажами. Сегодня мы слышим с экрана незнакомое имя киногероя, а завтра оно уже может приобрести ши-

рочайшую известность и стать социально-художественным типом. Но некоторые наименования живут совсем недолго, а другие навсегда входят в историю мирового искусства.

Наша книга призвана напомнить читателю о таких важных типажах как мозеровская муза, гибсоновская девушка, врубелевский тип, жиголетта и др. Эти наименования встречаются в художественной литературе (не говоря уже о литературе искусствоведческой), и, зная значения этих терминов, легче понять, в чем состоят особенности того или иного литературного героя. И тогда понимание романа, рассказа, поэтического текста или пьесы будет глубже.

Ни один из типажей не следует воспринимать в отрыве от контекста эпохи. Как макроконтекст, так и микроконтекст всегда будут способствовать более глубокому пониманию литературного героя, его образ приобретет новое измерение.

Мы будем искренне рады, если читатель, открыв для себя новые имена, полюбит описанных в книге художников и созданные ими типажи. И если книга окажется полезной читателям в учебном процессе или просто при знакомстве с удивительным миром стиля модерн, автор будет считать свой скромный труд ненапрасным.



# СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

## Дьяченко

## Андрей Петрович

Родился в семье военного врача Петра Константиновича Дьяченко 27 апреля 1956 года. В 1973 г. окончил 232-ю среднюю школу г. Ленинграда (ныне — Вторая Санкт-Петербургская гимназия). За время учебы в школе дважды участвовал в выставках детского творчества (в 1964 и 1969 гг.). В 1966 году опубликовал рисунок пером в газете «Ленинские искры».

Публикуется по вопросам изобразительного искусства с 1987 года. С 1985 года разрабатывал экскурсионные маршруты по теме «Зарубежные художники в Петербурге».

В 1985-86 гг. А. Дьяченко разработал экскурсию «Деятели польской культуры в Санкт-Петербурге», за что был награжден памятным призом «Серебряный меч короля Ягайло».

В 1985 году опубликовал свою первую книгу — «Искусство ГДР» (на немецком языке, в соавторстве). Всего им опубликовано свыше 500 статей по изобразительному искусству России и зарубежных стран, а также художественной литературе. Помимо этого им опубликованы переводы с английского и немецкого языков.

Под редакцией А. П. Дьяченко вышли в свет книги «Санкт-Петербург» (в которой он был редактором английского текста; издана «Библиотекой «Звезды» в 1991 году), буклет на английском языке «Резьба по кости мамонта», а также воспоминания художника А. Давыдова «Тринадцатая тетрадь» (Библиотека журнала «Нева», 2003).

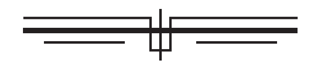
Среди изданий, вышедших на английском языке в переводе А. Дьяченко книги академика В. Худолея «Слово и штрих. Экслибрисная пушкиниана» (1999) и «Экслибрис Серебряного века» (1998), а также очерк о художнике Ю. Ноздрине (р. 1949).

Помимо вышеупомянутой книги «Искусство ГДР» (1985) А. П. Дьяченко написал книги «Альфонс Муха и Россия» («Роза мира», 1998 год) и «Тост за Пушкина» (издание Общества любителей миниатюрной книги, 1999 год), а также одну из глав коллективной монографии «Александр Сокуров».

Статьи А. Дьяченко по изобразительному искусству в разные годы переводились на английский, немецкий, французский, украинский и финский языки. У него также есть опубликованные работы, изначально написанные на английском языке и вышедшие в свет в Великобритании (в коллекционерском журнале RAFLET PHILATELIC MAGAZINE).

С 1991 года по 2004 год регулярно выступал с лекциями в Санкт-Петербургском доме ученых им. А. М. Горького в рамках постоянно действующего семинара

по истории Петербурга по темам «Зарубежные художники в Петербурге – Ленинграде» и «Зарубежные писатели в городе на Неве». В 2010-е гг. провел три специализированных семинара по искусствоведческим аспектам теории изобретательского дела для теоретиков изобретательства.



# ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ КУРСОВЫХ И ДИПЛОМНЫХ РАБОТ

1. Персонажный мир Альфонса Мухи.
2. Герои Обри Бердслея. Типология и стиль изображения.
3. Проявление синтеза искусств в образах Джеймса Уистлера.
4. Биоморфизм в изобразительном искусстве и его персонажи.
5. А. -В. Каллела как мастер стиля модерн. Национально-романтические персонажи в трактовке основателя финской школы живописи.
6. Любимые герои художника И. Я. Билибина.
7. Реальные и сказочные персонажи в творчестве Генриха Фогелера.
8. Элементы стиля модерн в творчестве Уолта Диснея.

9. Джон Гэсселл и Уолт Дисней. Сравнительный анализ стиля двух художников.
10. Проблемы формообразования в трактовки типических образов модерна (на материале творчества А. В. Галлен-Каллелы).
11. Генеалогия мозеровской музы. Хоровод действующих лиц в творчестве Коломана Мозера.
12. Сравнительная характеристика персонажного мира в творчестве художников И. Я. Билибина и Б. В. Зворыкина.
13. Эстетические основы живописной и графической пушкинианы эпохи модерна.
14. Синтез литературы и искусства в произведениях Эдварда Мунка.

# ПЕРЕЧЕНЬ ТЕРМИНОВ, ОБОЗНАЧАЮЩИХ ТИПАЖИ

| Название типажа | Английское название типажа | Определение |
|---|---|---|
| Белокурая шельма | Blonde beast | Тип белокурой красавицы с авантюрными наклонностями |
| Бердслеевский тип | Beardsley type | Образ женщины вагнерстки или утонченной леди |
| Бёклиновский тип | Boecklin type | Нимфы, фавны и русалки |
| Врубелевский тип | Wroubel type | Лирическая героиня с огромными глазами, Демон |
| Гибсон-герл | Gibson girl | Изящная американка с тонкими чертами лица |

| | | |
|---|---|---|
| Жиголетта | Gigoletta | Бедная девушка из толпы |
| Кустодиевский тип, Кустодиевская Венера, Русская Венера | Russian Venus | Пышнотелая русская красавица |
| *Лэнгвиш-леди | Languish lady | Томная леди, изображенная в состоянии ничегонеделания или утонченного досуга |
| *Лейендеккеровский тип | Leyendecker type | Люди с идеально правильными чертами лица |
| *Лодыгинский тип | *Lodygin type | Томная изящная леди |
| Роковая женщина | Femme fatale | Роковая женщина, причиняющая страдания мужчинам |
| Рэкхемерия, лесная рэкхемерия | Tanglewood rackhamerie | Рэкхемерия, совокупность сказочных обитателей леса, чаще всего имеющих облик людей |
| Мозеровская муза | Moser muse | Мозеровская муза — темноволосая красавица, имеющая облик мифологической героини |
| *Фишеровский тип (Фишер-герл) | Fischer girl | Миловидная девушка с правильными чертами лица, типаж создан американским художником Г. Фишером |
| *Ходлеровский тип | Hodler type | Мистическая женщина, общающаяся с космосом |

*Звездочкой отмечены термины, впервые вводимые в русский язык.

# КРАТКИЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

**Ар-деко —** общемировое название стиля двадцатых годов, именуемого также джаз-модерн.

**Ар-нуво —** традиционное название стиля модерн. Является синонимом названий сецессион-стиль, югендштиль, модерн стайл и либерти.

**Беклиновщина** — сатирическое обозначение индивидуального стиля А. Бёклина, предполагающего обилие мифологических персонажей. Термин приписывается И. Я. Билибину.

**Бердслеемания —** повальное увлечение творчеством художника Обри Бердслея (1872–1898), охватившее некоторые страны Европы на рубеже XIX–XX века.

**Бертинизм —** система выразительных средств, характерная для исполнительской манеры итальянской актрисы Франчески Бертини.

**Биоморфизм —** стиль создания образа, предусматривающий сочетание человеческих черт и черт животного. То же, что агглютинация.

**Бореллизм —** система выразительных средств, характерная для актерской игры знаменитой актрисы Лиды Борелли.

**Взмах бича** — название витиеватой линии, характерной для модерна. В книжном искусстве эта линия часто окаймляла текст и украшала книжные обложки.

**Внешнее зрение (внешний круг зрения)** — термин из книги Уолтера Крейна «Линия и форма». Означает восприятие совокупности впечатлений, поступающих к художнику из реального мира.

**Внутреннее зрение (внутренний круг зрения)** — термин из книги Уолтера Крейна «Линия и форма». Означает восприятие совокупности впечатлений, хранящихся в памяти художника.

**Волнистый стиль (нем. wellenstil)** — разновидность стиля модерн, предусматривающая обилие волнистых линий.

**Змеиный стиль** — направление в итальянском модерне, основанное на использовании извивающихся линий, напоминающих змей.

**Клуазонизм** — направление в искусстве, предложенное Полем Гогеном. Предусматривает использование четкого контура, окаймляющего изображенные формы.

**Либерти** — название итальянского модерна, имеющее в основе фирменное обозначение сети магазинов «Либерти».

**Линия Заттлера** — ответвление в немецком модерне, предусматривающее превосходство жизнеподобных элементов над стилизованными формами.

**Линия Панкока** — ответвление в немецком модерне, предусматривающее превосходство абстрактных орнаментов над жизнеподобными изображениями.

**Макинтошизм** — направление в архитектуре и искусстве, получившее название в честь архитектора Чарльза Ренни Макинтоша (1868–1928).

**Набиды** — члены французской художественной группы Наби (Пророки), ратовавшей за театрализацию жизни.

**Нордомания** — увлечение севером: скандинавской литературой, темой льдов и северных морей и стихами поэтов, осваивающих тему Севера (например, Игоря Северянина).

**Символизм** — направление в мировом искусстве, предполагающее изображение многозначных символов разнообразной семантики.

**Сецессион-стиль** — стиль, характерный для новаторских художественных объединений рубежа веков — сецессионов. Характеризовался отходом от канонов академической живописи и более свободной компоновкой объемов, а также влиянием японского искусства

**Сецессион** — новаторское объединение художников, представителей стиля модерн. Самыми известными были Берлинский, Мюнхенский и Венский сецессионы.

**Синтетизм** — направление в искусстве, предложенное Полем Гогеном и предусматривающее тесное слияние (синтез) контура и цветового пятна.

**Стиль Мюша** — индивидуальный стиль художника Альфонса Мухи (1860–1939), предполагающий обилие изящных женских фигур.

**Флореализм** — направление в итальянском модерне, предполагающее ориентацию на обилие растительных орнаментов.

**Цорнизм** — совокупность приемов, составляющих индивидуальный стиль художника Андерса Цорна (1860–1920).

**Югендстиль (югендштиль) —** немецкий вариант модерна, получил свое название в честь известного литературно-художественного журнала Югенд (Молодость).

**Яхтенный стиль** — журналистское название американского модерна, прежде всего творчества художника Чарльза Д. Гибсона.

# КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. Астахов, А. Ю. Альфонс Муха. Серия «Шедевры модерна». — М. : БЕЛЫЙ ГОРОД, 2019.
2. Астахов, А. Ю. Аксели Вальдемар Галлен-Каллела. — М. : БЕЛЫЙ ГОРОД, 2022.
3. Верижникова, Т. Ф. *Из истории искусства книги Англии конца XIX–начала XX века*. // В сб.: Книга: исследования и материалы. — М., ТЕРРА-TERRA, 1996. — С. 90–112.
4. Верижникова, Т. Ф. *Иван Билибин*. Эскиз портрета художника. Научно-популярное издание. — СПб.: АВРОРА, 2023.
5. Гаптилл, Артур Л. *Работа пером и тушью*. — М., 2004.
6. Зоркая, Н. *На рубеже веков*. — М., НАУКА, 1977.
7. Рябухина, В. В. *Передача информации в культуре. Теория мемов*. — СПб, 2009.

8. Сарабьянов, Д. В. *Модерн. История стиля.* — М., 2001.
9. Сидоров, А.А. *Уолтер Крейн и социализм в искусстве*. Вестник жизни, 1919. — №3–4. — С. 93–98.
10. Фивер, Уильям. *Когда мы были детьми*. — М.: Советский художник, 1979.
11. Штольдер, Н.В. *Фердинанд Ходлер. Взгляд из России.* — М.: БуксМАрт, 2018.
12. Crane,Walter. *Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit.* — Leipzig, 1901.
13. Hodler, Ferdinand. *Die Mission des Kuenstlers.* Benteli Verlag, Bern, 1981.
14. Farr, Dennis. *English Art. 1870–1940.* — London.: Claerendon Press, 1978.
15. Wichmann, Siegfrid. *Japanisme. The Japanese influence on Western art since 1858.* — London: Thames & Hudson, 1999.

## КРАТКАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. **Адела еще не ужинала.** Реж. Олдржих Липский. Чехословакия, 1979.

2. **Аленький цветочек.** Реж. Ирина Поволоцкая. СССР, 1977.

3. **Боже, как я низко пала!** Реж. Луиджи Коменчини. Италия, 1975.

4. **Божественная Эмма.** Реж. Иржи Крейчик. Чехословакия, 1979.

5. **Дикая охота короля Стаха.** Реж. Валерий Рубинчик. СССР, 1979.

6. **Дорога никуда.** Реж. Александр Муратов. Россия, 1992.

7. **Захочу — полюблю.** Реж. Василий Панин. СССР, 1989.

8. **Мешок без дна.** Реж. Рустам Хамдамов. Россия, 2017.

9. **Моргиана.** Реж. Юрай Герц. Чехословакия, 1972.

10. **Мораль пани Дульской.** Реж. Ян Рыбковский. Польша, 1976.

11. **Моя прекрасная нимфа.** Реж. Дж. Патрони-Гриффи. Италия, 1979.

12. **Нечаянные радости.** Реж. Рустам Хамдамов, 1972.

13. **Опасный метод.** Реж. Дэвид Кроненберг. США, 2011.

14. **Очарование.** Реж. Жан Роллен. Франция, 1979.

15. **Очи черные.** Реж. Никита Михалков. СССР, 1987.

16. **Пансион.** Реж. Святослав Подгаевский. Россия, 2023.

17. **Призрак.** Реж. Марек Новицкий. Польша, 1984.

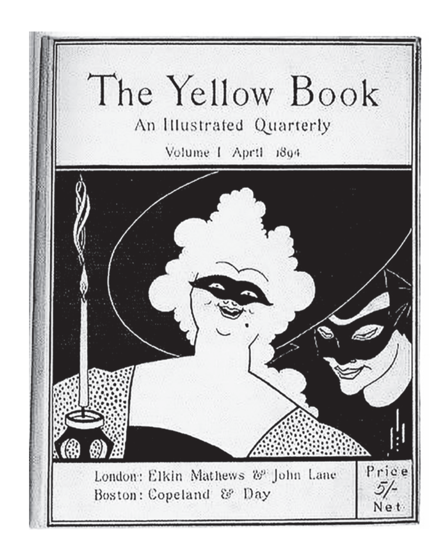
18. **Раба любви.** Реж. Никита Михалков. СССР, 1975.

19. **Скорбное бесчувствие.** Реж. Александр Сокуров. СССР, 1984.

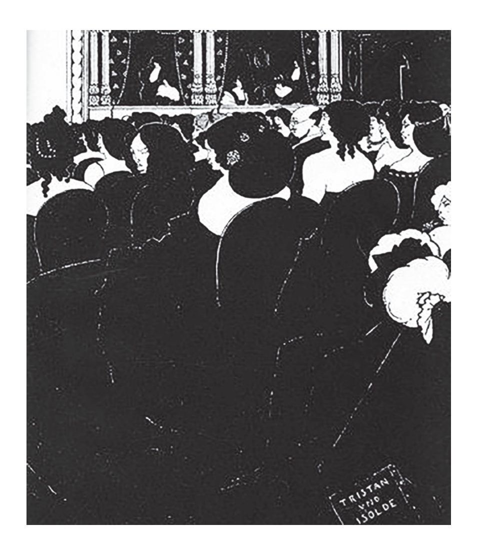
# ИЛЛЮСТРАЦИИ

*Лев (Леон) Бакст.*
*Послеполуденный отдых фавна. 1912.*
*Уотсворт Атенеум, Хартфорд*

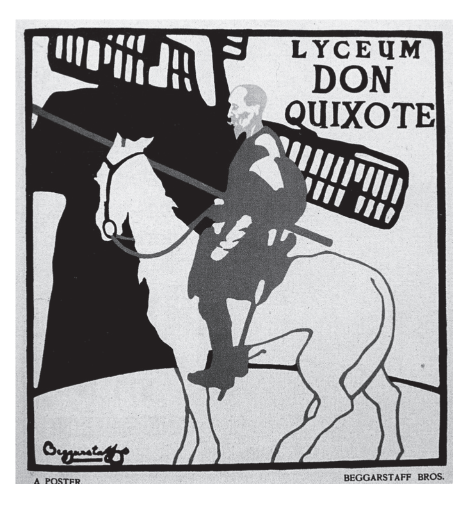
*Обри Бердслей.*
*Автопортрет. 1892.*
*Британский музей,*
*Лондон*



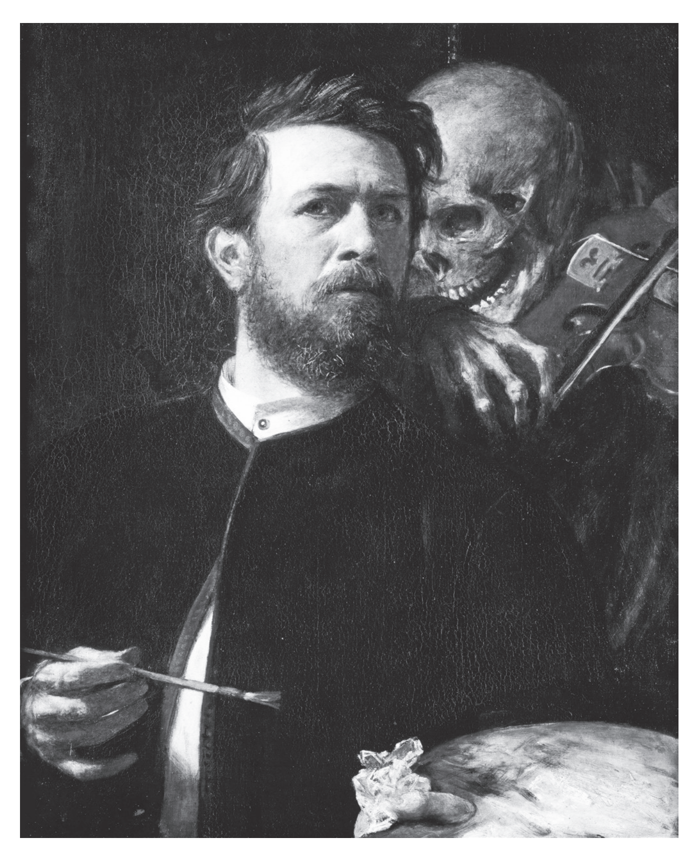

*Обри Бердслей.*
*Переплет альманаха*
*«Желтая книга». 1894.*
*Музей Виктории и Альберта,*
*Лондон*




*Обри Бердслей. Вагнериты. 1890-е гг.*
*Музей Виктории и Альберта, Лондон*




*Братья Беггарстафф. Спектакль «Дон Кихот».*
*Афиша для театра Lyceum, Лондон. 1894*



*Арнольд Бёклин.*
*Автопортрет со смертью. 1872.*
*Национальная галерея, Берлин*

*Иван Яковлевич Билибин.*
*Иван-царевич на распутье.*
*Иллюстрация к «Сказке*
*об Иван-Царевиче,*
*Жар-птице*
*и Сером Волке».*
*1899*

*Иван Яковлевич Билибин.*
*Василиса Прекрасная.*
*Иллюстрация*
*к одноименной сказке.*
*1902*

*Михаил Александрович Врубель.*
*Иллюстрация к поэме*
*М. Ю. Лермонтова «Демон».*
*Почтовая открытка. 1910-е гг.*

*Аксели Вальдемар Галлен-Каллела. Симпозиум. 1894. Частное собрание, Финляндия*

*Аксели Вальдемар Галлен-Каллела. Ad astra (К звездам). 1907. Частная галерея «Вилла Гюлленберг», Финляндия*

*Эжен Грассе.*
*Медитация.*
*Декоративное панно. 1897*

*Эжен Грассе.*
*Аллегория ревности.*
*Декоративная композиция. Конец XIX века*

*Эжен Грассе.*
*Афиша выставки декоративно-прикладного искусства*
*в галерее Графтон, Лондон. 1893*

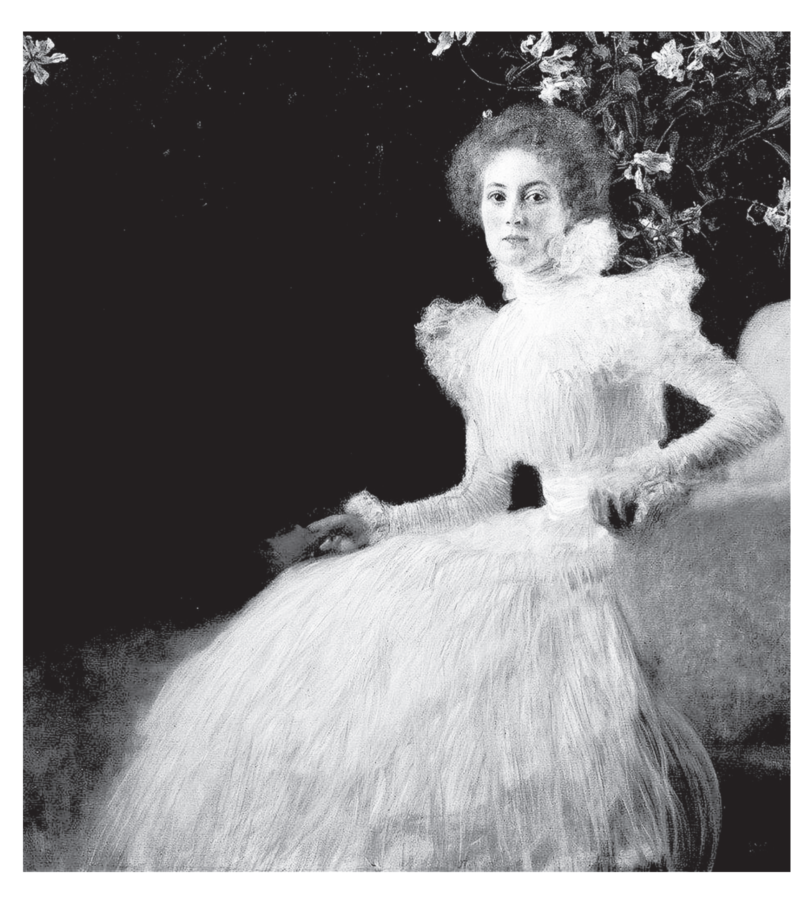
*Чарльз Дана Гибсон.
Типаж гибсоновской
девушки.
Рисунок для календаря.
Начало XX века*

*Джон Гэсселл.
Веселый рыбак.
Рекламный плакат
железнодорожной
компании
«Great Northern Railway».
1903*

*Лев (Леон) Бакст.*
*Портрет девушки в голубом (Ружены Затковой). 1914.*
*Из корпоративной коллекции Белгазпромбанка, Беларусь*

*Рихард Зариньш.*
*Банкнота с портретом Петра Первого. 1912*

*Борис Зворыкин.*
*Витязь.*
*Открытка.*
*1910-е гг.*



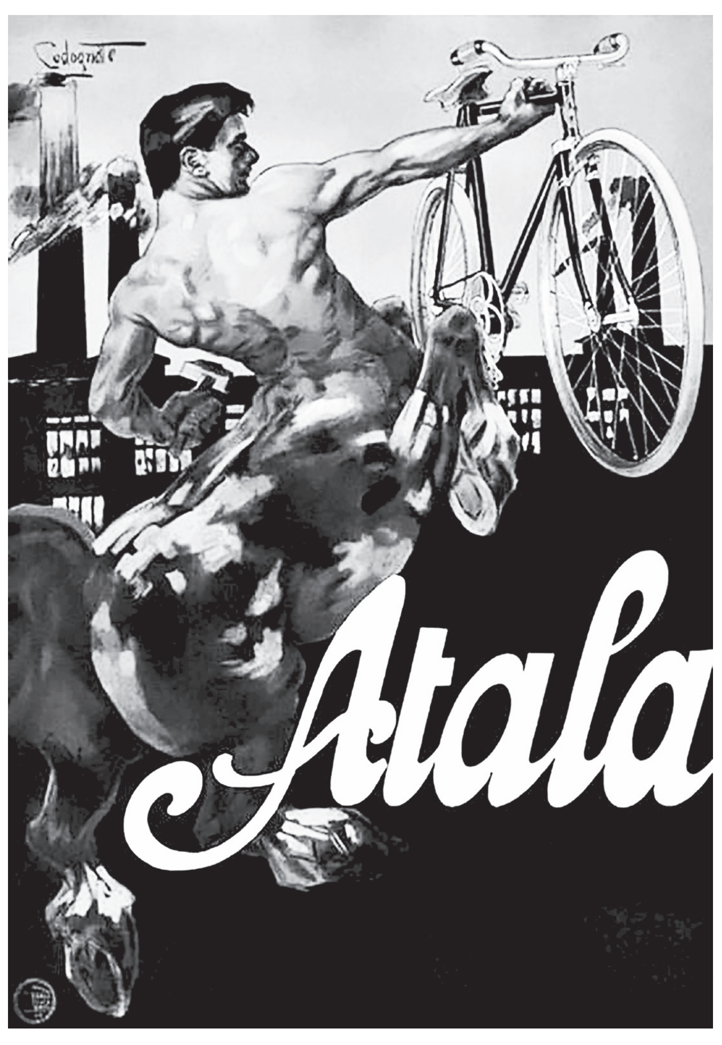
*Густав Климт.*
*Портрет Сони Книпс. 1898.*
*Галерея Бельведер, Вена*

*Уолтер Крейн.*
*Иллюстрация к сказке Ш. Перро «Спящая красавица».*
*1880-е гг.*

*Альфред Кубин.*
*Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Двойник».*
*Конец 1910-х гг.*

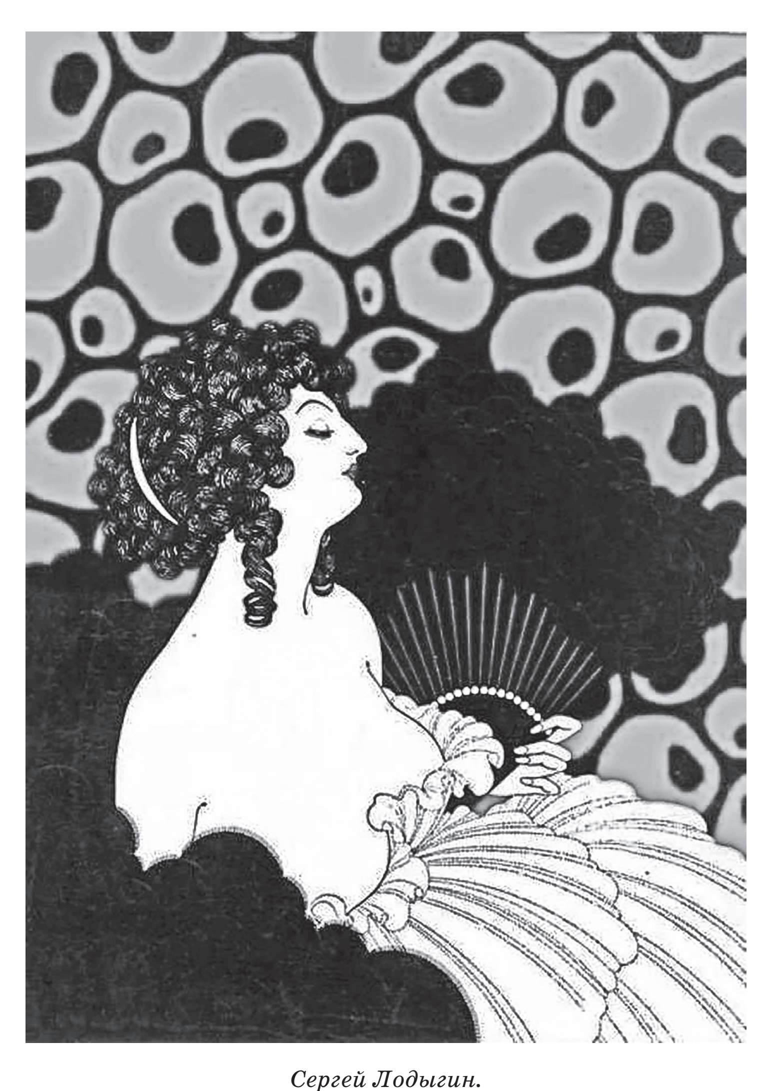
*Франтишек Купка.*
*Реклама книги Э. Реклю «Человек и земля». 1906 –1910*

*Борис Михайлович Кустодиев.*
*Купчиха за чаем. 1918.*



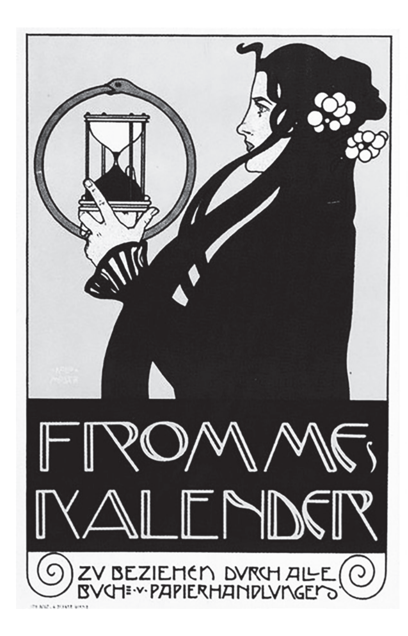

*Стиль Либерти.*
*Рекламный плакат. 1910-е гг.*

*Стиль Либерти.*
*Рекламный плакат ювелирной фирмы «Кальдерони».*
*1910-е гг.*



*Сергей Лодыгин.*
*Томная дама.*
*Декоративная композиция для почтовой карточки издательства «Художественная открытка». 1915 – 1916*

*Сергей Лодыгин.*
*Декоративная композиция для почтовой карточки издательства «Художественная открытка». 1915–1916*

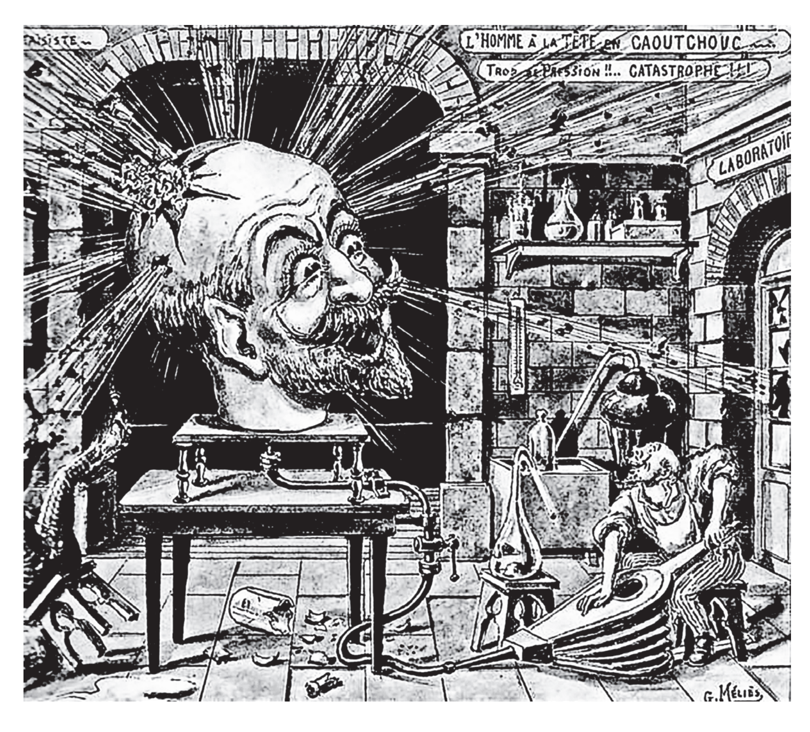


*Коломан Мозер.*
*Мозеровская муза.*
*Реклама календаря фирмы «Фромм». 1899*

*Коломан Мозер.*
*Обложка журнала «Югенд». №16, 1905*

*Эдвард Мунк.*
*Мадонна (другое название — Брошь).*
*Ок. 1895. Музей Мунка, Осло*

*Эдвард Мунк.*
*Ревность.*
*Портрет писателя Станислава Пшибышевского.*
*1895. Частное собрание*




*Жорж Мельес.*
*Человек с резиновой головой.*
*Эскиз мизансцены для анимационного фильма. 1910-е гг.*

*Альфонс Муха.*
*Рекламный плакат папиросной бумаги «Жоб». 1896*
*Музей этнографии и художественных промыслов*
*Института народоведения НАН Украины, Львов*

*Эжен Мушон*
*(по скульптурному барельефу*
*Оскара Роти).*
*Марианна-сеятельница.*
*Стандартная почтовая марка*
*Франции номиналом 25 сантимов.*
*1903*

*Вилли Погани.*
*Искушение Одиссея.*
*Иллюстрация к детскому пересказу Патрика Колума книги Гомера «Приключения Одиссея» 1910-е гг.*

*Поль Рансон.*
*Принцессы на террасе. 1894.*
*Частное собрание*

*Оскар Роти.*
*Юбилейная медаль*
*в честь Министерства сельского хозяйства Франции.*
*Марианна-сеятельница. 1902.*
*Частное собрание*
*(к главе об Э. Мушоне)*

*Артур Рэкхем.*
*Иллюстрация к поэме немецкого писателя*
*Де ла Мотт-Фуке «Ундина». 1909*

*Сергей Соломко.*
*Обложка журнала «Шут». 1910-е гг.*

*Сергей Соломко.*

*Обложка для благотворительного альбома. 1900*

*Генрих Фогелер.*
*Обложка журнала*
*«Югенд».*
*Сентябрь, 1899*

*Фердинанд Ходлер.*
*Смелая женщина. 1886.*
*Базельский художественный музей*

*Фердинанд Ходлер.*
*Священный час. 1907.*
*Фонд культуры и искусства, Винтертур*

*Фердинанд Ходлер.*
*Портрет*
*Гертруды Мюллер.*
*1912.*
*Частная коллекция,*
*Швейцария*

*Жюль Шере.
Реклама концерта
и ночного бала в саду
Жарден де Пари.
Плакат.
Конец 1880-х гг.*

*Эгон Шиле.
Портрет
русского
военнопленного
Григория
Кладиашвили.
1916.
Институт искусств,
Чикаго.*

*Франц Штук.*
*Сизиф. 1920.*
*Частная галерея Риттхалер, Мюнхен*

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## Франция



## Австрия



## США



## Чехия



## Россия

## Швейцария



## Италия



## Норвегия



## Финляндия

*Андрей Петрович ДЬЯЧЕНКО*

**ПРОБЛЕМА ТИПАЖА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ МОДЕРНА**

Учебное пособие для вузов

*Andrey Petrovich DYACHENKO*

**THE PROBLEM OF A TYPICAL MODEL IN THE MODERN ERA FINE ARTS**

Textbook for higher schools

12 +

Корректор — Е. Подлубная
Верстка — М. Квашина

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

**Издательство «ЛАНЬ»**
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**
**можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.** ООО «Лань-Трейд»
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru

**www.lanbook.com**
пункт меню **«Где купить»**
раздел **«Прайс-листы, каталоги»**

**МОСКВА.** ООО «Лань-Пресс»
109387, Москва, ул. Летняя, 6,
тел.: (499) 722-72-30, (495) 647-40-77; lanpress@lanbook.ru

**КРАСНОДАР.** ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

*Магазин электронных книг*
**Global F5**: http://globalf5.com/

Подписано в печать 28.05.24.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $^1/_{32}$.
Печать офсетная/цифровая. Усл. п. л. 24,78. Тираж 80 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в АО «Т8 Издательские Технологии».